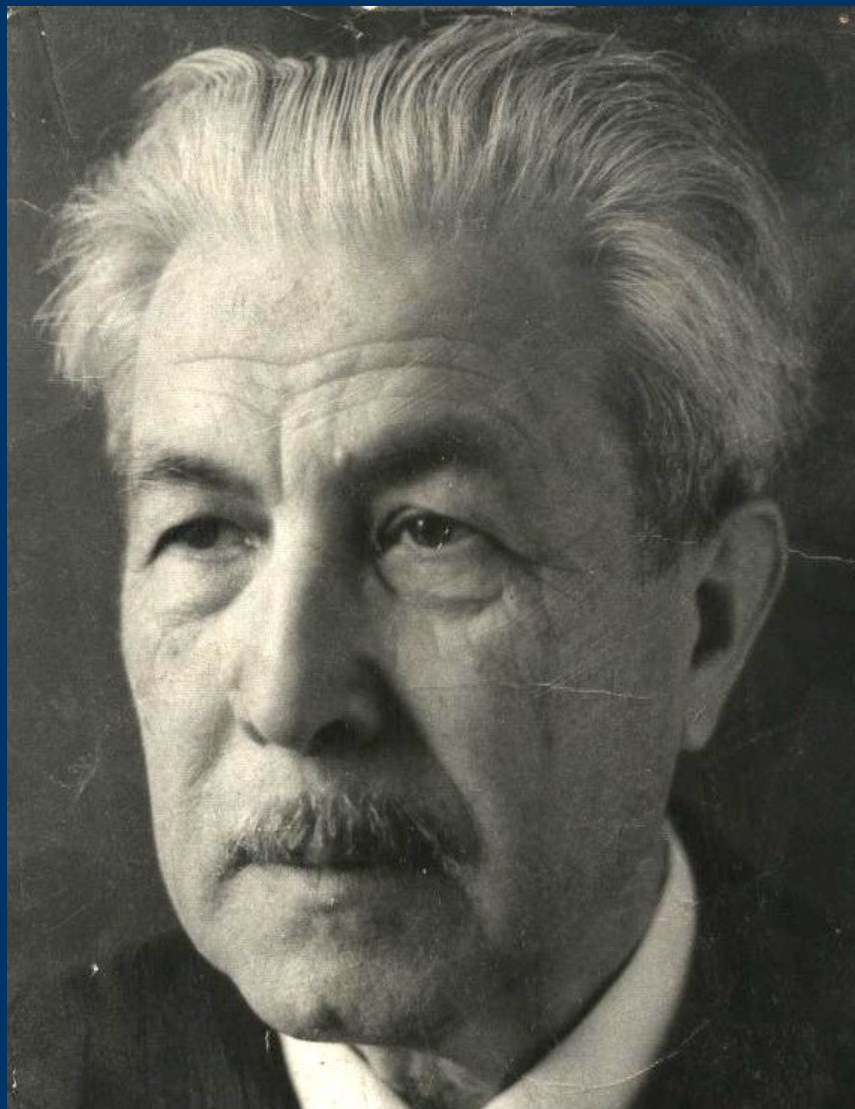


Simpozionul Național de Muzicologie



**“PREOTUL COMPOZITOR
GHEORGHE ȘOIMA (1911-1985)”**

Sibiu, 4 decembrie 2010

Editura Universității „Lucian Blaga” Sibiu

ISBN 978-606-12-0042-9

Simpozionul Național de Muzicologie

“PREOTUL COMPOZITOR GHEORGHE ȘOIMA (1911-1985)”

Sibiu, 4 decembrie 2010

ISBN 978-606-12-0042-9

**Simpozionul Național de
Muzicologie**

**“PREOTUL COMPOZITOR
GHEORGHE ȘOIMA (1911-1985)”**

Sibiu, 4 decembrie 2010

Ediție îngrijită de
Pr.prof.univ.dr. Vasile Grăjdian

Apare cu binecuvântarea
Î.P.S.Dr.LAURENȚIU Streza
Mitropolitul Ardealului

**Editura Universității „Lucian Blaga”
Sibiu, 2010**

Refernți:

Pr.prof.univ.dr. Aurel Pavel

Pr.lect.univ.dr. Sorin Dobre

Tehnoredactarea computerizată: Vasile Grăjdian

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

PREOTUL COMPOZITOR GHEORGHE ȘOIMA (1911-1985).

Simpozion Național de Muzicologie (2010 ; Sibiu)

**Simpozionul Național de Muzicologie "Preotul compozitor
Gheorghe Șoima (1911-1985)" : Sibiu, 4 decembrie 2010 / ed.: pr. prof.
univ. dr. Vasile Grăjdian. - Sibiu : Editura Universității "Lucian Blaga" din
Sibiu, 2010**

Bibliogr.

ISBN 978-606-12-0042-9

I. Grăjdian, Vasile (ed.)

78(498)(063)

Coperta: Vasile Grăjdian

Copyright © 2010 Toate drepturile asupra acestei ediții
sunt rezervate. Reproducerea integrală sau parțială, pe
orice suport, fără acordul scris al editorilor, este interzisă.

EDITURA UNIVERSITĂȚII „LUCIAN BLAGA“ SIBIU

Bd-ul Victoriei, nr.10, Sibiu 550024, România; tel./fax ++4 0269 21 01 22

CUPRINS

1. Preotul Profesor Gheorghe Șoima și opera sa teologică și muzicală....7

<i>Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu, Pentru prietenul Gheorghe Șoima</i>	11
<i>Pr. prof. univ. dr. Vasile Grăjdian, Preotul Gheorghe Șoima (1911-1985). Teologul, profesorul, compozitorul, muzicologul, dirijorul</i>	15
<i>Pr. prof. univ. dr. Vasile Stanciu, Gheorghe Șoima – Liturghia Dogmatică</i>	20
<i>Pr. lect. univ. dr. Stelian Ionașcu, Gheorghe Șoima, Funcțiunile muzicii liturgice - o viziune îndrăzneță</i>	38
<i>Pr. lect. univ. dr. Sorin Dobre, Gheorghe Șoima, Octoihul de la Sibiu</i>	50
<i>Dr. Constantin Catrina, Incrustații pe portativul unei colaborări rodnice</i>	64
<i>Prof. univ. dr. Dumitru Jompan, In memoriam, Timotei Popovici și corespondenții săi (Gh. Șoima)</i>	69
<i>Conf. univ. dr. Elena Chircev, Cântarea bisericească în preocupările muzicologice ale preotului Gheorghe Șoima</i>	73
<i>Lect. univ. dr. Paul Valentin Mioreanu, Actualitatea creației compozitorului Gheorghe Șoima în repertoriile corurilor școlare. Revitalizarea cântării corale în școli</i>	81
<i>Nicolae Scutea, În memoriam: Gheorghe Șoima. Gânduri pe marginea corespondenței cu profesorul Constantin Catrina</i>	88

2. Probleme actuale ale muzicologiei românești.....99

<i>Pr. conf. univ. dr. Domin Adam, Muzicianul Ioan Popa (12 nov. 1926 – 19 febr. 2008)</i>	101
--	-----

<i>Pr. conf. univ. dr. Ion Isăroiu, Cântarea Psalmilor și cântarea imnelor în Biserica creștină primară</i>	110
<i>Pr. prof. dr. Petru Stanciu, Arhidiacon Profesor Ioan Brie repere bio-bibliografice</i>	122
<i>Pr. lect. univ. dr. Teofil Stan, Începuturile mișcării corale în Maramureș</i>	133
<i>Pr. lect. univ. dr. Matei Zaharia, Elemente de limbaj componistic în Liturghiile psaltice ale compozitorului Ioan D. Chirescu</i>	151
<i>Conf. univ. dr. Nicolae Gheorghică, Direcții stilistice în muzica primelor veacuri creștine</i>	177
<i>Dr. Constanța Cristescu, Moștenirea muzicală a lui Atanasie Lipovan</i>	201
<i>Costin Moisil, Procesul de românire și adaptarea la muzicalitatea limbii</i>	229
<i>Diac. prof. Răzvan-Constantin Ștefan, Prezența stihirilor dogmatice în manuscrisele muzicale de limbă greacă din fondul Biblioteca Academiei Române</i>	236
<i>Prof. drd. Valentin Ghiță, Reflectarea sărbătorii Luminilor în culegerea The Ultimate Jewish Piano Book</i>	265
<i>Prof. drd. Valentin Ghiță, Vocea de copil în contextul celorlalte tipuri de voci</i>	286

TABLE OF CONTENTS

1. The Priest and Professor Gheorghe Șoima and His Theological and Musical Work 7

Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu, For Friend Gheorghe Șoima 11

Pr. prof. univ. dr. Vasile Grăjdian, The Priest Gheorghe Șoima (1911-1985). Theologian, Professor, Composer, Musicologist, Conductor 15

Pr. prof. univ. dr. Vasile Stanciu, Gheorghe Șoima – Liturghia Dogmatică (The Dogmatical Mass) 20

Pr. lect. univ. dr. Stelian Ionașcu, Gheorghe Șoima, The Functions of Liturgical Music – a Daring Vision 38

Pr. lect. univ. dr. Sorin Dobre, Gheorghe Șoima, Octoihul of Sibiu 50

Dr. Constantin Catrina, Inlays on a Fruitful Collaboration 64

Prof. univ. dr. Dumitru Jompan, In Memoriam, Timotei Popovici and Its Correspondents (Gh. Șoima) 69

Conf. univ. dr. Elena Chircev, The Liturgical Chant in the Musicological Concerns of Priest Gheorghe Șoima..... 73

Lect. univ. dr. Paul Valentin Miereanu, The Contemporaneousness of the Composer Gheorghe Șoima's Artistic Creation in the Repertoires of School Choirs. The Revival of Choral Singing in Schools 81

Nicolae Scutea, În Memoriam: Gheorghe Șoima. Thoughts on the Correspondence with Professor Constantin Catrina 88

2. Current Issues in Romanian Musicology 99

Pr. conf. dr. Domin Adam, The Musician Ioan Popa (12 nov. 1926 – 19 febr. 2008) 101

<i>Pr. conf. univ. dr. Ion Isăroiu, Singing Psalms and Hymns in the Primary Christian Church</i>	110
<i>Pr. prof. dr. Petru Stanciu, Arhdeacon Professor Ioan Brie (1919-2010). Bio-bibliographical References</i>	122
<i>Pr. lect. univ. dr. Teofil Stan, The Beginnings of Choral Movement in Maramureş</i>	133
<i>Pr. lect. univ.dr. Matei Zaharia, Compositional Aspects in Orthodox Liturgies for Mixed Choir by I.D. Chirescu</i>	151
<i>Conf. univ. dr. Nicolae Gheorghişă, Stylistic Directions in the First Centuries of Christian Music</i>	177
<i>Dr. Constanţa Cristescu, The Musical Heritage of Atanasie Lipovan</i>	201
<i>Costin Moisil, The Process of 'Romanianization' and the Adaptation to the Musicality of the Language</i>	229
<i>Prof. Diac. Răzvan-Constantin Ştefan, The Presence of Dogmatic Stichera in the Greek Musical Manuscripts of the Romanian Academy Library Fund</i>	236
<i>Prof. drd. Valentin Ghiţă, The Reflection of the Holiday of Lights in the The Ultimate Jewish Piano Book</i>	265
<i>Prof. drd. Valentin Ghiţă, The Child Voice in the Context of the Other Voices</i>	286

**1. PREOTUL PROFESOR GHEORGHE ȘOIMA
ȘI OPERA SA TEOLOGICĂ ȘI MUZICALĂ**

PENTRU PRIETENUL GHEORGHE ȘOIMA

*Câteva gânduri frumoase despre preotul profesor,
compozitor și dirijor Gheorghe Șoima de la Sibiu (13 februarie 1911
– 26 noiembrie 1985), la o sută de ani de la venirea pe lume
și la douăzeci și cinci de la plecarea din această lume.*

Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu
Facultatea de Teologie Ortodoxă “Justinian Patriarhul” a
Universității din București

Summary

For Friend Gheorghe Șoima

Prof. Univ. Dr. Nicu Moldoveanu met Father Gheorghe Șoima and expresses on this occasion a few thoughts about the personality of the commemorated.

Keywords: Gheorghe Șoima Romanian professor composer conductor

După studiile liceale și teologice de la Sibiu, a fost trimis cu o bursă mitropolitană la București pentru a-și desăvârși studiile muzicale. Când a fost trimis să studieze la Conservatorul din București, a locuit la Internatul Teologic de la Radu Vodă (1934-1938).

Întorcându-se la Sibiu, a funcționat întâi ca profesor secundar, iar din 1941 până în 1981 ca profesor la Institutul Teologic Universitar și dirijor al Corului mitropolitan din Sibiu. Deci patruzeci de ani de învățământ universitar. În anul 1967 i-am adresat o scrisoare părintelui Gh. Șoima, rugându-l să-mi trimită câteva date, căci pregăteam, ca doctorand, o lucrare de seminar publicabilă, privind muzica corală bisericească la români. Atunci mi-a scris că s-a născut la 13 februarie 1911 în localitatea Sebeș (de Sibiu). Nu știm de unde apare în lexicoanele muzicale românești ca loc al nașterii sale, Sibiul. Chir și eu m-am molipsit. E drept că nici pe părintele Șoima nu l-am auzit luând vreo atitudine în acest sens.

În vremea aceea, când existau doar două Institute Teologice – Sibiu și București – cel din urmă avea și cursuri de doctorat, dar la examenele finale se adunau în comisie toți profesorii de la una din cele patru secții de la ambele institute. În cazul secției *Practice* participau la aceste examene profesori de muzică, de liturgică, de omiletică-catehetică și drept canonic.

Am susținut examenul, ca doctorand, la care, alături de profesorul Nicolae Lungu, părintele Șoima era pionul principal, adică examenul de admisibilitate și apoi cel de doctorat, când se susținea teza deja tipărită în

revistele bisericești de atunci. Apoi după ce am fost numit asistent și apoi lector și conferențiar, am făcut parte, împreună cu acești doi mari corifei, din comisia de admisibilitate și de doctorat.

Prin anii 1969-70 am colaborat, ca tânăr asistent la catedra de *Muzică bisericească și ritual* de la Institutul Teologic Universitar din București, cu părintele conf. Gh. Șoima de la Institutul frate sibian, la instruirea corului preoților cursanți de la București (profesorul Nicolae Lungu era plecat în Elveția, la Locarno). Într-o zi fiind chemat părintele Șoima la autoritățile superioare de stat pentru a primi ordinul *Meritul Cultural*, clasa a IV-a, eu am rămas singur la repetiții din ziua respectivă cu corul preoților, veniți din toată țara, repetând programul coral care cuprindea printre altele și o lucrare intitulată „Frații în unire”, scrisă de părintele.

A stat și a ascultat-o în execuția mea și atât de mult i-a plăcut, încât când a venit a doua zi la clasă, mi-a spus în fața preoților cursanți: *Părinte asistent, te rog să dirijezi sfinția ta lucrarea aceasta a mea, relativ nouă, căci am stat ieri și am ascultat-o și foarte mult mi-a plăcut interpretarea corectă și execuția impecabilă.*

Bineînțeles, am fost foarte fericit, căci eram și eu tânăr, la început de carieră și sigur creșteam în ochii preoților care și așa erau ațintiți asupra mea, executând cu multă plăcere și încredere ceea ce le propuneam eu. I-am mulțumit frumos și de atunci am rămas prieteni adevărați. De câteva ori m-am trezit cu părintele Șoima la repetițiile corale cu studenții teologi de la București în sala de festivități tocmai când repetau câte o lucrare de-a sfinției sale. Și tare mult se bucura și ne mulțumea și maestrului N. Lungu și mie. Și pleca fericit că Institutele Teologice colaborează frățeste.

Mult timp după ce trecuse perioada de oarecare „forțare” a reintroducerii psaltichiei în regiunile în care esența muzicii bizantine se menținea într-o formă mai specială, părintele Șoima mi-a mărturisit, ca unuia ce nu subscriam la această forțare, că îi place cântarea psaltică foarte mult, fiind o cântare expresivă și bine alcătuită, despre care a și scris ceva mai târziu. Și nu numai spunea, ci și făcea, căci era un om sincer. L-am auzit mult mai târziu, când nu-l forța nimeni, cântând în strana mitropoliei sibiene din *Vecernierul uniformizat*, cu atâta pasiune, încât molipsea pe oricine cu vocea sa îngrijită și curată.

Cineva spunea acum câțiva ani că făcea lucrul acesta ca să dea bine la autoritățile bisericești superioare de la București. Ar fi o blasfemie să se creadă așa ceva. Părintele Șoima era un om integru, chiar dacă uneori părea o fire fricoasă. Dar eu l-am auzit cântând psaltichie când nu avea ce pierde și nimeni nu-l forța să facă acest lucru. Era convingerea sa fermă.

Când am primit vestea tristă a trecerii la cele veșnice a părintelui și prietenului preot Gh. Șoima, știindu-se că-l stimez foarte mult, am fost delegat de Consiliul profesoral al Institutului nostru Teologic din București, să merg la Sibiu. Era o zi mohorâtă de noiembrie. M-am urcat cu soția în mașina personală și am venit la Sibiu. Am slujit la înmormântare în catedrala din Sibiu. Eram doi diaconi, eu și părintele Constantin Voicu, rectorul Institutului și foarte mulți preoți și cântăreți și multă lume. Am rămas tare dezamăgit însă când am aflat că mitropolitul Antonie nu poate fi prezent la înmormântarea acestui mare profesor, fiindcă se afla la odihnă foarte departe, la Păltiniș (!).

A trimis însă o scrisoare foarte frumoasă căreia i s-a dat citire la sfârșitul slujbei. Deci, la 26 nov. 1985 mă aflu în impunătoarea catedrală a românismului transilvan cu sarcina ingrată de a conduce pe ultimul drum pământesc, aducându-i un pios omagiu din partea colegilor de la Institutul Teologic din București, pe preotul profesor, compozitor și dirijor și între timp, sau poate chiar de la început, devenit și un bun prieten și coleg, care timp de 40 de ani a condus catedra de *Muzică bisericească și ritual* de la Institutul Teologic din Sibiu. Iar la 20 aprilie 1992 aduceam un ultim omagiu urmașului acestuia la catedra de *Muzică bisericească și ritual* de la Sibiu, Arhid. Ioan Gh. Popescu (1925-1992) de asemenea bun prieten și cu părintele Șoima și cu mine.

Deși era preot și profesor la Teologie (1949-1981), Gh. Șoima a scris mai multă muzică laică decât religioasă, probabil că așa erau vremurile. Era membru al Uniunii Compozitorilor din România încă din 1955, deși era cleric, fapt neobișnuit și curios pentru vremea aceea. Probabil că din cauza aceasta nu prea slujea la altar, decât foarte rar. Nu-i mai puțin adevărat că mânua destul de bine orchestrația; de aceea a scris mai mult vocal-simfonic. Și totuși lucrările corale *Jieneasca* și *Hațegana* rămân capodopere.

Era un om delicat, cu mult bun simț, foarte credincios, binevoitor și prietenos. Eu m-am bucurat din plin de prietenia acestui mare compozitor, profesor și dirijor transilvănean. Când veneam la Sibiu cu diverse ocazii, examene, simpozioane etc., mergeam împreună cu părintele Ion Popescu, care-l seconda în toate, la “Împăratul Romanilor” ca să servim o cafea, un suc sau o gustare. Era un om foarte ponderat. Apoi ne plimbam prin centrul Sibiului, discutând de-ale muzicii bisericești și laice.

Pot spune că m-am bucurat din plin de prietenia acestui mare om și mare domn. Era un profesor exigent dar foarte înțelegător. Aplica diverse procedee ca nu cumva să nedreptățească sau să jignească pe vreun student. Avea mare admirație pentru studenții inteligenți, chiar dacă la muzică nu

prea făceau față. Îi asculta totuși din teoria și istoria muzicii, dar nu le făcea greutate.

Asta îmi amintește de o discuție cu părintele Dumitru Stăniloae, fiind împreună într-o comisie de examinare pentru cei ce plecau cu bursă în străinătate. Sigur că în situația respectivă eram mai exigent, fiindcă cei ce reușeau, erau obligați să ajute la slujbă pe preoții români de acolo (America, Franța, Anglia, Austria etc.). Și părintele Stăniloae asistând la examinarea mea, mi-a spus: “Dacă aș fi dat eu examen cu sfinția ta, nu mai ajungeam preot și profesor”. Precizez că părintele Stăniloae slujea modest dar frumos.

Eu, care nu eram nici pe departe neînțelegător, i-am răspuns: “Părinte profesor, noi profesorii de muzică intuim că unii dintre cei care nu pot cânta, au alte daruri și multiple capacități intelectuale, sunt oameni care se nasc la o sută de ani. Nu există azi (era prin anii ‘75-’80) sute de Stăniloae, ci unul singur”. Aici intervine luminarea și mâna lui Dumnezeu.

Așa judeca și părintele profesor Gheorghe Șoima. Și prin mâna sfinției sale au trecut studenți care au ajuns mari personalități ale Bisericii Ortodoxe Române.

Acum la un veac de la naștere și un sfert de veac de la mutarea sa în lumea îngerilor care slujesc pururea în jurul tronului divin, gândul nostru se îndreaptă către Atotputernicul Dumnezeu, căruia ne rugăm să aibă grijă de sufletul nobil al acestui mare om de artă și de slujire, care a fost și rămâne pentru mulți dintre cei ce l-au cunoscut ca un far luminos, despre care s-a scris și va scrie încă mult.

PREOTUL GHEORGHE ȘOIMA (1911-1985). TEOLOGUL, PROFESORUL, COMPOZITORUL, MUZICOLOGUL, DIRIJORUL

Pr. prof. univ. dr. Vasile Grăjdian
Facultatea de Teologie „Andrei Șaguna” a
Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

Summary

The Priest Gheorghe Șoima (1911-1985). Theologian, Professor, Composer, Musicologist, Conductor.

The theological and musical work of the orthodox Priest Gheorghe Șoima is an important heritage for the Romanian culture.

Keywords: Gheorghe Șoima Romanian theologian professor composer musicologist, conductor

La doar câteva luni diferență, spre sfârșitul anului 2010 și după începutul anului 2011, două aniversări de cifră rotundă ne aduc aminte de una dintre personalitățile bisericești și culturale semnificative ale Sibiului. Este vorba despre Preotul Gheorghe Șoima, de la a cărei naștere (la Sibiu, 13 februarie 1911) se împlinesc 100 de ani la 11 februarie 2011, după ce mai înainte, la 26 noiembrie 2010, se împlinesc 25 de ani de la trecerea sa la cele veșnice († Sibiu, 26 noiembrie 1985).

Părintele Gheorghe Șoima este una dintre acele personalități, care, fără a se bucura în timpul vieții de o celebritate ieșită din comun, în același timp a fost bine cunoscută nu numai de către apropiații săi, ci și de toți cei ce au venit în legătură cu activitatea sa. Poate cea mai bună imagine ar fi cea a unei lumini minunate, ascunsă însă, ferită sau chiar ținută „sub obroc”. Explicația cea mai simplă a acestei situații ar fi faptul că o bună parte a vieții Părintelui Gheorghe Șoima s-a desfășurat în timpul unui regim politic ateu, cel comunist, când, programatic, personalitatea unui preot și teolog ortodox nu avea nici o șansă de a parveni în avanscena vieții culturale românești.

Cu toate aceste și în pofida vitregiilor epocii, Părintele Gheorghe Șoima s-a manifestat ca un teolog și un muzician multilateral – compozitor, dirijor, muzicolog și profesor de muzică, atât în domeniul muzicii bisericești, cât și al celei laice. Lumina adâncă a Părintelui Gheorghe Șoima, care a luminat în timpul vieții sale și care luminează în continuare și din ce în ce mai intens, la mulți ani după petrecerea sa din această viață, a izvorât din slujirea sa preoțească și din arta sa, care au trecut întotdeauna dincolo de cele

trecătoare și conjuncturale, pentru a se ancora în cele veșnice, ale neamului și ale credinței. Numai dintr-o astfel de perspectivă putem înțelege mai bine unele aspecte ale vieții și activității Părintelui Gheorghe Șoima, desfășurate aproape exclusiv în Sibiu.

După studii la Liceul „Gheorghe Lazăr” din Sibiu (1921-1928), la Academia Teologică „Andreiană” din Sibiu (1928-1932), la Academia de Muzică și Artă Dramatică din București (1932-1937) și la Seminarul Pedagogic Universitar din Cluj (1937-1938), Gheorghe Șoima a fost hirotonit diacon (1938) și preot (1939). A fost apoi profesor suplinitor de muzică la Școala Normală „Andrei Șaguna” din Sibiu (1937-1941), profesor suplinitor de Cântări bisericești și Tipic la Academia Teologică „Andreiană” (1941-1943) și conferențiar la aceeași disciplină, inclusiv după 1948, în cadrul Institutului Teologic Universitar din Sibiu, la Conferința de Muzică bisericească și Ritual, până la pensionare (1976). Aceste câteva date circumscriu poate partea cea mai clară și mai coerentă a activității sale, cea de **preot și de profesor de muzică bisericească** la Școala teologică de la Sibiu. Legat de activitatea didactică în domeniul muzical, mai trebuie amintit faptul că, împreună cu Ilie Micu și cu Cornel Arion, a făcut parte dintre inițiatorii înființării Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică (1946), apoi a Școlii Populare de Artă din Sibiu (1949); la aceasta din urmă a fost și profesor de armonie (1946-1959).

Însă Părintele Gheorghe Șoima a fost și un binecunoscut și apreciat **dirijor de cor**. A condus Corul Catedralei mitropolitane din Sibiu timp de 45 de ani, din anul 1940 și până la sfârșitul viții sale, în anul 1985. A pregătit și a dirijat de asemenea la Sibiu Corul Reuniunii meseriașilor (1939-1949), cel al Întreprinderii Poligrafice, al Sindicatului învățământ ș.a.

O latură importantă a activității sale muzicale a fost cea de **compozitor**, ce l-a îndreptățit să fie membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (din 1952) și Președinte al Cenaclului Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, filiala Sibiu (din 1955). Din diversa și bogata sa creație componistică, trebuie amintite mai întâi lucrările sale corale bisericești, majoritatea pentru cor mixt, dar transcrise adesea și pentru cor bărbătesc, precum: *Heruvicul* și *Ca pe împăratul*¹, *Axionul*², *Tatăl nostru*³; numeroase sunt lucrările sale rămase în manuscris, între care:

¹ Tipărite de Timotei Popovici în „Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt”, Ed. a III-a, Sibiu, 1943, p.23-25

² Tipărit în *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt*, edit. Pr.Vasile Grăjdian, Sibiu, 1998, p.147-149

³ Tipărit în *Ibid.*, p.160-162

Doamne, iubit-am podoaba casei Tale (1965), *În Biserica mării Tale stând, Rugăciunea Sf. Efrem Sirul, Psalmul I (Fericit Bărbatul), Psalmul 65, Frații împreună, Rugăciune* (pe versuri de M.Eminescu), *Pe pământ pace, Cămara Ta, Cântare dragostei creștine, Stihiră* (la Sărbătoarea Sf.Apostoli Petru și Pavel), *Cercetatu-ne-a de sus, Liturghia dogmatică în „La”* (1981) etc.

Adesea cântate sunt cele *Opt colinde pentru cor mixt*, publicate la Sibiu în anul 1943 sau alte creații și prelucrări corale cu caracter folcloric: *La joc* (1950), *Jieneasca* (București, 1950), *Mândru-i jocul Hațegana* (București, 1951), *Nunta ciobănească* (1955), *Suită de cântece ciobănești* (poem pastoral, 1956), , *Triptic pastoral* (pentru cor de femei, 1966), *Eu știu un basm* (baladă pe versuri de O.Goga, 1967), *Speranța* (madrigal, 1968) etc.⁴

Un loc cu totul special îl constituie creația sa simfonică, cuprinzând peste 20 de lucrări, între care: *Adagio molto espressivo* (1947), *Moment rapsodic* (pentru orchestră mare, 1951), *Jieneasca* (pentru orchestră, 1953), *Odă în memoria lui Gheorghe Lazăr* (1957), *Dans simfonic* (1958), *Triptic sibian* (1962), *Poem coregrafic* (1963), *Trei imagini simfonice* (1966), *Valsul studenților* (1966), *Alma Mater* (1969), *Simfonia „Alpii transilvani”* (1970).

În domeniul vocal-simfonic, *Octoiul de la Sibiu* – oratoriu pentru cor, soliști și orchestră simfonică, 1970, rămas în manuscris – impresionant prin monumentalitatea sa, a fost prezentat în primă audiție abia la 9 noiembrie 2006, în Sibiu. Constituie una dintre puținele încercări de a utiliza cântarea tradițională de strănă din Ardeal, notată de Dimitrie Cunțanu, în cadrul unor creații ample aparținând muzicii culte.

*

Binecunoscut ca preot, profesor, dirijor și compozitor, Gheorghe Șoima a fost, nu mai puțin, un remarcabil **teolog și muzicolog**, a cărei operă publicată, de asemenea deosebit de bogată, este uneori dificil de clasificat, aflându-se adesea la granița dintre teologic-bisericesc și muzical-muzicologic laic. Astfel, este autor de studii și articole de muzicologie, dar și cu caracter bisericesc, publicate în „Revista Teologică”, „Mitropolia Ardealului”, „Telegraful Român”, „Îndrumătorul bisericesc” etc.

Dintre scrierile sale cu caracter bisericesc pot fi menționate: *Divina audiență* (în „Revista Teologică”, Anul XXVII/1937, nr.2, pag. 65-70), *Despre rugăciune* (Sibiu, 1942, 62 pag.), *Răspunsurile ecteniilor* (în „Revista Teologică”, Anul XXXII/1942, nr.1-2, pag. 46-50), *Arhitectura*

⁴ O parte dintre creațiile sale corale cu caracter laic au fost publicate în colecțiile „Coruri”, Brașov, 1957; „Lucrări corale”, Sibiu, 1970; „Lucrări corale”, București, 1973.

formelor cultice creștine (în „Revista Teologică”, Anul XXXIII/1943, nr.1-2, pag. 65-73), *Temeiurile psihologice ale ritualului cultului divin* (în Anuarul XXIII/V al Academiei Teologice „Andreiane”, 1946-1947, pag. 65-87), *Aspecte ale cultului divin ortodox* (în „Îndrumătorul Bisericesc”, 1972, pag. 119-122); *Pregătirea pentru Sfintele Slujbe și evlavioasa lor trăire* (în „Îndrumătorul Bisericesc”, 1981, pag. 158-160); *Cui ne rugăm ?* (în „Mitropolia Ardealului”, Sibiu, Anul XXXI/1986, nr.1, ianuarie, pag. 36-43) etc. Toate acestea, alături de multe altele, indică o continuă preocupare și o îndelungată meditație asupra problemelor **liturgice și pastorale**.

În ceea ce privește lucrările sale de **muzicologie și etnomuzicologie**, importante nu numai pentru vremea la care au fost publicate, acestea numără titluri precum: *Valoarea educativă a muzicii* (în Anuarul Școlei Normale „Andrei Șaguna” din Sibiu - la 150 de ani de existență, Sibiu, 1938, pag.147-152), *Funcțiunile muzicii liturgice* (Sibiu, 1945, 104 pag.), *Înfrățirea popoarelor prin muzică* (în vol. „Biserica și problemele vremii”, Sibiu, 1947, pag.129-143), *Folclorul muzical religios* (în „Studii Teologice”, Anul II/1950, nr. 3-6, pag.288-294), *Rolul înalt al cântărilor bisericești* (în „Îndrumătorul Bisericesc”, 1957, pag.179-182), *Muzica bisericească și laică în Institutul Teologic din Sibiu* (în „Mitropolia Ardealului”, Anul VI/1961, nr.11-12, pag.798-806), *Cântarea în comun la Sfânta Liturghie* (în „Îndrumătorul Bisericesc”, 1970, pag.141-142), *Expresivitatea religioasă a psaltichiei românești contemporane* (în „Biserica Ortodoxă Română”, Anul XCIV/1976, nr.5-6, pag.525-531) etc.

Între scrierile muzicologice cu caracter teologic (la fel de bine s-ar putea spune însă și “scrieri teologice cu caracter muzicologic”) atrage atenția în mod special lucrarea *Funcțiunile muzicii liturgice*⁵, care se remarcă drept una dintre primele încercări românești ale ultimului veac de desfășurare a unei viziuni *teologice* mai ample asupra muzicii bisericești. Astfel, după ce trece în revistă „concepția antichității eline despre însușirile muzicii”, autorul tratează pe rând „muzica în Sf.Scriptură”, „concepția muzicală patristică”, dezvoltând apoi „considerațiuni ontologice asupra muzicii”, cu referire la „funcțiunea psiho-muzicală” și la „ce ne poate revela muzica”. „Muzica privită din unghiul unei estetici creștine” necesită alte considerații asupra „cultului creștin” în general, care premerge părții celei mai importante a lucrării (Partea a III-a), cea propriu-zis despre „funcțiunile liturgice ale muzicii”. În aceasta putem vedea cum este „muzica liturgică înaintemergătoarea harului” sau cum „muzica liturgică ne îndeamnă și ne

⁵ Gheorghe Șoima, *Funcțiunile muzicii liturgice*, în “Biblioteca Bunului Păstor”, nr.22, Editura “Revistei Teologice”, Sibiu, 1945 (103 p.)

ajută la rugăciune”, de ce constituie „muzica factor estetic în cultul divin” sau ce înseamnă „caracterul jertfelnic al muzicii liturgice” și care este „rolul comunitar al muzicii cultice”, de ce ”în cult muzica îndeplinește și o funcție pedagogică” și care este „rolul misionar al muzicii liturgice”. Aflăm și unele „părerii rezervate despre folosul duhovnicesc al muzicii” sau despre „cine și cum să cânte în Biserică”, învățăm să facem distincție între „muzică bună și muzică rea” și „dacă muzica instrumentală poate îndeplini vreo funcție cultică creștină”, pentru a încheia cu o luare de poziție echilibrată „împotriva panmuzicismului liturgic”. Chiar și această simplă enumerare a temelor abordate ne permite, dintr-o perspectivă istorică, să apreciem efortul de racordare a problemelor teologice ale muzicii din Biserica Ortodoxă la tendințele majore ale muzicologiei epocii.

Ceea ce mai trebuie neapărat subliniat, pentru toate scrierile Părintelui Gheorghe Șoima, este profundul lor caracter bisericesc și o caldă purtare de grijă, ce răzbate din ele, pentru cei care ar putea citi respectivele scrieri – toate acestea iradiind dintr-o bogată experiență personală a rugăciunii.

Pentru a încerca o sumară și concludivă caracterizare a prezenței moștenirii Părintelui Gheorghe Șoima în conștiința actuală a urmașilor săi, să mai amintim că o stradă a Sibiului poartă numele său și că memoria sa este vie în sufletele care au cântat ca și coriști sub conducerea sa sau a celor care au avut ocazia să-i asculte compozițiile și interpretările sale. Și, în general, dincolo de competența teologică sau muzicală, poate că mai ales firea sa caldă, apropiată, a fost cea care a făcut ca personalitatea Părintelui profesor Gheorghe Șoima să rămână în amintirea tuturor celor care l-au cunoscut, încă și acum, după cele câteva decenii scurse de la trecerea sa în veșnicie.

Iar opera sa, așa cum a dovedit redescoperirea *Octoihului de la Sibiu*, așteaptă încă să fie cât mai bine cunoscută și pusă în valoare.

BIBLIOGRAFIE:

1. Nicolae Scutea, *Pr.prof.Gheorghe Șoima, un pisc al Alpilor Transilvaniei*, în „Îndrumătorul bisericesc”, Sibiu, 1993, pag.229-233;
2. Mircea Păcurariu, *Dicționarul teologilor români*, ed.a II-a, București, 2002, pag.479-480;
3. Idem, *Cărturari sibieni de altădată*, Cluj-Napoca, 2002, pag.631-635;
4. Gheorghe C. Ionescu, *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, București, 2003, pag.427-429;
5. Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, vol. IX, București, 2006, pag.42-43.

GHEORGHE ȘOIMA – LITURGHIA DOGMATICĂ

Pr. prof. univ. dr. Vasile Stanciu
Facultatea de Teologie Ortodoxă
a Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Summary

Gheorghe Șoima – Liturgia Dogmatică (The Dogmatical Mass).

An analysis of Gheorghe Șoima's work.

Keywords: Gheorghe Șoima Romanian composer dogmatical Mass

Una dintre cele mai proeminente personalități muzicale sibiene din spațiul bisericesc și laic din secolul al XX-lea a fost părintele Gheorghe Șoima, cel ce a marcat viața muzicală a Institutului Teologic Universitar din Sibiu și în general a vieții muzicale transilvane aproape o jumătate de veac, prin opera sa muzicală, prin activitatea pedagogică de la catedră și prin cea dirijorală.

Sibian prin naștere și activitate, Gheorghe Șoima s-a format profesional prin frecventarea a patru instituții școlare de prestigiu:

- Liceul Teoretic *Gheorghe Lazăr*(1921-1928), unde-l va avea ca profesor de muzică pe Nicolae Oancea;
- Academia Teologică *Andreiană*(1929-1932), unde funcționa ca profesor de cântări bisericești Timotei Popovici, cu care va lega o strânsă și îndelungată prietenie;
- Conservatorul din București(1933-1937), unde primește o bursă de la mitropolitul Nicolae Bălan și unde studiază cu Faust Nicolescu(Teorie-Solfegiu), Mihail Jora(armonie-contrapunct), Dimitrie Cuclin(forme muzicale), Ștefan Popescu(cor-dirijat), Constantin Brăiloiu(istoria muzicii, folclor), Paul Jelescu(pian), Elena Șaghin(canto).
- Seminarul Pedagogic Universitar din Cluj(1937-1938).¹

Cu o asemenea zestre educațională Gheorghe Șoima își începe activitatea pedagogico-muzicală la școala Normală din Sibiu și o va continua

¹ Apud Viorel Cosma, *Muzicieni din România.Lexicon*, vol.IX(Ș-Z), Editura Muzicală, București, 2006, p.42-43;

și încununa la Institutul Teologic Universitar din Sibiu, până la pensionarea din anul 1981, instituție pe care o va ilustra din punct de vedere muzical-teologic timp de 40 de ani. La Institutul Teologic sibian Gheorghe Șoima va prelua ștafeta unei pleiade de profesori de prestigiu, între care se numără Dimitrie Cunțanu, Gheorghe Dima, Timotei Popovici, Petru Gherman, totuși cu contribuții esențiale în fixarea și mai cu seamă afirmarea și consolidarea unei tradiții muzicale bisericești bizantine cu profunde și inconfundabile accente transilvănene. Practic, Gheorghe Șoima nu avea altceva de făcut decât să ducă pe mai departe această bogăție muzicală, să o predea generațiilor de studenți teologi din întreaga Transilvanie și să o promoveze ca pe o entitate culturală bisericească autentic românească. Dar Gheorghe Șoima nu se va mărgini doar la aceste postulate didactice obligatorii și indispensabile oricărui dascăl, ci va face câțiva pași calitativi superiori în procesul instructiv-educativ al studenților teologi:

- a) inaugurarea unor cursuri speciale de exegeză imnografică, fiind printre primii teologi muzicieni cu preocupări serioase în acest domeniu destul de neglijat al teologiei;
- b) abordarea unei tematici legată în exclusivitate de muzica liturgică și funcțiunile acesteia în cultul divin;²
- c) aprofundarea aspectelor teoretice și practice legate de dicție, recitativ liturgic, prozodie și interpretare;
- d) stimularea interesului studenților teologi pentru muzica simfonică, prin participarea regulată a acestora la concerte simfonice și vocal-simfonice la Filarminica din Sibiu;

Din punct de vedere al creației muzicale, Gheorghe Șoima va aborda o paletă largă de genuri muzicale, pornind de la cel coral și culminând cu cel muzică de cameră, simfonic și vocal-simfonic, înscriindu-se în istoria muzicii ca fiind printre puținii preoți muzicieni cu asemenea preocupări.³

În genul coral Gheorghe Șoima va scrie o pagină nemuritoare. Creația sa corală cuprinde lucrări originale, prelucrări și armonizări. Dintre lucrările

² Pr.Gheorghe Șoima, *Funcțiunile muzicii liturgice*, Sibiu, Editura Arhidiecezană, 1945;

³ Gheorghe Șoima, *Adagio molto espressivo*(1947), mișcare simfonică; *Scherzo pentru orchestră*(1948); *Moment rapsodic*(1951), *Jiuneasca*(1953), *Odă în memoria lui Gheorghe Lazăr*(1957), *Dans simfonic*(1958), *Triptic sibian*(1962), *Sârba tropotită*(1962), *Vals studențesc*(1969), *Alma Mater*(1969), *Baladă pentru violină. Viobasă și orchestră de coarde*(1982), *Introducere și Fugă pentru orchestră de coarde*(1982), *Post Supplicium 1785*(1983), *Baladă pentru cor și orchestră*(1965), *Octoiul de la Sibiu*(1970), 4 soliști, cor mixt, clopote, harpă și timpani.

originale pentru cor mixt ne-a reținut atenția *Liturghia Dogmatică*. Trebuie spus că părintele Gh.Șoima a avut și preocupări exegetice în ceea ce privește cântarea bisericească, alcătuind în acest sens o serie de articole foileton, pe care le va publica în paginile *Telegrafului Român* în ultimii doi ani ai vieții, mai precis în perioada anilor 1983-1985⁴. De asemenea, va scrie un emoționant articol despre expresivitatea psaltichiei românești⁵, iar ca o **consecință a convingerilor sale muzicale**, va învăța muzica psaltică singur, și o va interpreta în stilul său inconfundabil la strana catedralei mitropolitane din Sibiu, la toate slujbele Vecerniei de sâmbătă seara.

Am accentuat pe „convingerile sale muzicale”, pentru a nu se interpreta gestul său ca o forțare impusă de hotărârile sinodale, de a se uniformiza muzica bisericească inclusiv în Transilvania. Gestul părintelui Șoima a fost spontan, dar sincer și curat. Recunoștea calitatea expresivă a muzicii bisericești psaltice culte, care se preta la o interpretare colectivă, bazată doar pe monodia acompaniată de unison. Sinceritatea sa mi-a mărturisit-o într-o convorbire ce mi-a rămas întipărită în minte și-n inimă.

Demn de remarcat este și faptul că părintele Șoima este singurul muzician cleric, care încearcă și reușește cu brio să-și facă exegeza propriei Liturghii din perspectivă imnografică și dogmatică. De aceea își intitulează lucrarea *Liturghia Dogmatică*, iar în dreptul titlului ține să precizeze:” În muzica Doxologiei mici și a textelor similare prezentând analitic (și sintetic) trisonul major, încerc sugerarea dogmei Sfintei Treimi”.Elementele de teorie muzicală pe care le stăpânea la perfecție, îi ofereau posibilitatea de a se manifesta artistic și religios, pentru sugerarea celei mai importante dogme care stă la baza învățaturii de credință ortodoxă și anume dogma Sfintei Treimi. Toate textele imnografice ale Doxologiei mici *Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh*, precum și textele similare : *Prea Sfântă Născătoare de Dumnezeu...*, *Unule Născut, Fiule și Cuvântul lui Dumnezeu...*, *împreună mărit cu Tatăl și cu Duhul Sfânt...*, *mântuiește-ne pe noi, Fiul lui*

⁴ Pr.Gheorghe Șoima, *Binecuvintează suflete al meu...*, în „Telegraful Român”, nr.15-16, 1983, p.3; *Exegeză la Antifonul al II-lea*, în „Telegraful Român”, nr.27-28, 1983, p.3; *Fericirea în înțeles creștin. Exegeza Fericirilor(I)*, în „Telegraful Român”, nr.33-36, 1983, p.4; *Fericirile (II)*, în „Telegraful Român”, nr.39-40, 1983, p.6; *Fericirile (III)*, în „Telegraful Român”, nr.7-8, 1984, p.1-2; *Veniți să ne închinăm*, în „Telegraful Român”, nr.21-22, 1984, p.1; *Din cântările liturgice ale Ortodoxiei. Sfinte Dumnezeule*, în „Telegraful Român”, nr.37-38, 1984, p.1; *Heruvicul*, în „Telegraful Român”, nr. 3-4, 1985, p.2; *Pe Tatăl*, în „Telegraful Român”, nr.21-22, 1985, p.2-4; *Mila păcii*, în „Telegraful Român”, nr.35-36 și 37-38, 1985, p.6;

⁵ Pr.Conf.Gheorghe Șoima, *Expresivitatea religioasă a psaltichiei românești contemporane*, în rev. „Biserica Ortodoxă Română”, București, an.XCIV(1976), nr.5-6 (mai-iunie), p.525-531.

Dumnezeu...etc. sunt tratate armonic în structura armonică a trisonului major, aici în acordul treptei I-a a tonalității **La major**.

Ex. 1

ANTIFONUL I

Moderato

Mă - ri - re Ta - tă-lui, și Sfân - tu - lui —

Și Fi - u - lui, —

Mă - ri - re Ta - tă-lui, —

Duh, Și a - cum, Și'n-ve-cii ve - ci - lor, A - min.

și pu - ru - rea și'n ve-cii ve - ci - lor, A - min.

Ex. 2 Preasfântă Născătoare de Dumnezeu...

PREA SFÂNTĂ

Prea-sfân - tă Năs-că - toa - re de Dum-ne - zeu,

mi-lu - ieș - te-ne pe noi.

Ex. 3

ANTIFONUL II

UNULE NĂSCUT *Moderato, rubato*

U - nu-le năs - cut _____ și Cu - vân - tul lui Dum - ne -

Fi - u - le, _____ Dum - ne -

zeu, Cel ____ ce ____ ești ____ fă - ră de moar - te și ai pri -

zeu, Cel ____ ce ____ ești ____ fă - ră de moar - te și ai pri -

Ex. 4

meno mosso (dureros)

Ta - tăl _____ Sfânt _____

mân - tu - ieș - te - ne pe noi.

mân - tu - ieș - te - ne pe noi.

Ta - tăl, _____

Ex. 5

VENIȚI SĂ NE ÎNCHINĂM

Larghetto

Ve - niți să ne în-chi-năm și să că - dem la Hris - tos, Mân-tu-
 Ve - niți să ne în-chi-năm și să că - dem la Hris - tos, Mân-tu-
 ieș - te - ne pe noi Fi - ul lui Dum - ne -
 zeu, Cel ce din morți ai în - vi - at, Mân-tu - ieș - te-ne pe noi pe
 zeu, Cel ce din morți ai în - vi - at, Mân-tu - ieș - te-ne pe noi pe
 zeu, Cel ce din morți ai în - vi - at, Mân-tu - ieș - te-ne pe noi pe

Ex. 6

Andante
p

SFINTE DUMNEZEULE

mf

Sfin - te Dum - ne - ze - u - le, Sfin - te

mp

Sfin - te ta - re,

p

Sfin - te Dum - ne - ze - u - le,

p

făr - de moar - te, mi-lu - ieș - - te - ne pe noi.

meno mosso

doloroso

pp

mi-lu - ieș - - te - ne pe noi.

doloroso

pp

mi-lu - ieș - - te - ne pe noi.

doloroso

pp

Ex. 7

p

mp **PE TĂTĂL**

f

Pe Ta - tăl, și pe Sfân - tul Duh, Tre - i - mea cea de

mp

Pe Fi - ul, Tre - i - mea cea de

p

Pe Ta - tăl,

pp

mf

p

o fiin - - - ță și ne - des - păr - ți - - - tă.

pp

mf

p

o fiin - - - ță și ne - des - păr - ți - - - tă.

pp

mf

p

A doua caracteristică o reprezintă alternanța tonală major-minor, evidentă mai ales în structura armonică a ecteniilor. Așa se face că Ectenia Mare debutează cu nr.1 *Doamne miluiește* în tonalitate majoră, dar se încheie în tonalitate minoră.

ECTENIA MARE

(*) Răspunsurile se vor relua de la 1 cu o intensitate mai mică.

27

conturează intenția de a rămâne totuși consecvent structurilor armonice majore, intenție ce se subordonează de fapt crezului inițial de a sugera prin trison major dogma Sfintei Treimi.

A treia caracteristică a Liturghiei o constituie abundența nuanțelor, ceea ce mă determină să îl numesc pe părintele Șoima *muzicianul nuanțelor contrastante*. Acestea nu fac decât să pună în lumină și să accentueze importanța covârșitoare a textului innografic. Acesta este prioritar, iar veșmântul melodic și armonic îl pun mai mult în valoare, descoperind prin fericita ingemănare a textului cu melodia înțelesul real și mesajul teologic și dogmatic al cântării în sine.

Ex. 9

Adagio, molto rubato FERICIRILE *p* *f* *pp* 7

p *mf* *f* *pp* 7

Po-me - neș - te-ne pe noi

În - tru 'mpă-ră-ți - a Ta când - vei ve - ni,

mf *pp* *p* *mf* *f* *mf*

Doam - ne. Fe - ri - ciți cei să - raci - cu du - hul că a

Doam - ne. Fe - ri - ciți cei să - raci - cu du - hul că a

mf *f* *mf* *pp* *p*

lor - es - te Îm-pă-ră-ți - a ce - ru-ri - lor. Fe - ri-

lor - es - te Îm-pă-ră-ți - a ce - ru-ri - lor. Fe - ri-

Ex. 10

[illegible]

Ex. 11

Sfânt, Sfânt

p *mf* *f* *e* Dom-nul

Sfânt, *mp* *mf* *f* Sa - va - ot, Sfânt

p *mf* *f*

Sfânt,

22

Sfânt, Sfânt, Sfânt, Sfânt, Sfânt, Sfânt,

Plin es-te ce - - - rul, și pă - mân -

tul, de mă - ri - - - rea Lui!

O - sa - na, o sa - na în - tru Ce - - - le de

O - sa - na, în - tru Ce - - - le de

O - sa - na în - tru Ce - - - le de

poco piu mosso

sus! Bi - ne - cu - vân - tat es - te Cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

sus!

sus.

Tempo I

Dom-nu - lui, ___ O - sa - na O - sa - na în-tru Ce - - le de sus.

O - sa - na, ___ în-tru Ce - - le de sus.

O - sa - ne în-tru Ce - - le de sus.

În fine, a cincea caracteristică a acestei lucrări de excepție este calitatea monodiei tratată contrapunctic, prin dublarea a câte două voci ale ansamblului coral: sopran+tenor, alto+bas.

ÎN BISERICA MĂRIRII TALE

27

pp În bi - se - ri - ca mă - ri - - rii Ta - le stând,

pp A.

pp În bi - se - ri - ca mă - ri - - rii ta - le stând, _____

p În *mf* cer,

p în cer mi se pa -

în cer, mi se pa -

în cer mi se pa -

pp re a fi În cer,

pp re a fi

re a fi

pp în cer

mf Năs - că - toa - re de Dum - ne - zeu Năs - că - toa -

mf Năs - că - toa -

mf Năs - că - toa -

Năs - că - toa - re de Dum - ne - zeu.

re de Dum ne - zeu. In bi - se - ri - că

re de Dum ne - zeu.

stând, în cer ni se pa - re a

În bi - se - ri - că stând, În cer ni se pa - re a

fi în cer. În cer în cer Năs - că - toa -

fi în cer, în cer. Năs - că - toa -

re de Dum - ne - zeu, Năs - că - toa - re de Dum - ne -

re de Dum - ne - zeu, Năs - că - toa - re de Dum - ne -

29

zeu in cer. In cer, in cer. in cer.

zeu In cer in cer in cer.

zeu In cer.

Lento ♩ = 50 Podoaba Casei Tale

Dedicatie Î.P.S. Sale Mitropolit Dr. Nicolae Colan

Doam - - - - - ne, *p* Doam - - - - - ne, ___

Doam - - - - - ne, *mf* iu bit - - - - - am iu-bit *mf*

Doam - - - - - ne, iu - bit - am iu - bit - am

am bu - na po - doa - bă a ca - sei *Ta mf* le

bu - na po-doa - bă a ca - sei Ta le

30

mf Doam - ne, iu - bit *f* am iu -

Doam - ne, *mf*

bit - am

mf iu - bit - am po - doa - ba ca - sei Ta

1. 2.

mf Doam

le

Poco piu mosso

mf Și lo - cul lă - ca - șu - lui mă -

ri - rii Ta -

mf Și lo - cul lă - ca - șu - lui mă - ri - rii Ta -

ri - rii Ta - le

le Doam - - - ne, Doam - - - ne, Doam - - - ne, Doam - - - ne,

[illegible]

Doam - - - ne, iu - bit - am bu - na po - doa - ba ca - sei_

Doam - - - ne iu-bit - am bu - na po - doa - ba ca - sei_

1. 2.

mf *mf*

A - li - lu - - - ia A - li -

p

mf *mf*

Ta - - - le Ta - - - le

Ta - - - le Ta - - - le A-li-lu - ia

lu - - - ia A - li - lu - - - ia

A - li - lu - ia A - li -

A-li-lu - ia

meno mosso

p A - li-lu - - - - ia *f*

-lu - - - - ia *f* - - - - A - li-lu - - - ia

A-li-lu - ia

GHEORGHE ȘOIMA, *FUNCȚIUNILE MUZICII LITURGICE* - O VIZIUNE ÎNDRĂZNEAȚĂ

Pr. lect. dr. Stelian Ionașcu,
Facultatea de Teologie Ortodoxă “Justinian Patriarhul” a
Universității din București

Summary

Gheorghe Șoima, *The Functions of Liturgical Music* – a Daring Vision

A work characterized by the clarity and coherence with which it offers information, making original connections and analyses, *The Functions of Liturgical Music* “shocks” (taking into account the time it was written in – 1945) through its liberal vision on music in the worship in our Church: it shows itself open towards using instrumental or vocal-instrumental music in the church. After 65 years, the subject is still a taboo in Orthodoxy. Gheorghe Șoima doesn't by all means strongly support the presence of an orchestra in the church, but not because of dogmatic and worship grounds, but because the “composers and performers are tempted to follow the path of ornaments and virtuosity (p. 96) and because of the fact that “next to mediocre church choirs there would stand even worse orchestras” (p. 99).

A daring point of view which deserves much attention.

Keywords: Gheorghe Șoima Functions of Liturgical Music

O lucrare caracterizată prin claritate și coerență în furnizarea de informații, cu conexiuni și analize originale, *Funcțiunile muzicii liturgice* ”șochează” (pentru vremea în care a fost scrisă - 1945) prin viziunea liberală asupra muzicii în cultul Bisericii noastre: este vorba despre deschiderea pe care o afișează în ceea ce privește prezența muzicii instrumentale sau vocal-instrumentale în Biserică. După 65 de ani, subiectul a rămas ”tabu” în Ortodoxie. Nici Gh. Șoima nu susține vehement orchestra în Biserică, dar nu din considerente dogmatice și cultice, ci din pricina ”compozitorilor și interpreților ispitiți să alunece pe panta artificiiilor și virtuozității” (p.96) și a faptului că lângă ”coruri bisericești mediocre, ar urma să se alăture orchestre de-a dreptul slabe” (p.99). Așadar, un punct de vedere îndrăzneț care merită să fie analizat cu atenție.

Funcțiunile muzicii liturgice de Gheorghe Șoima este o lucrare de avangardă. Apărută la Sibiu în 1945, lucrarea aruncă punți peste timp, astfel încât dacă astăzi, după mai mult de o jumătate de veac de la publicare întâlnim în ea teme profunde, multe rămase insuficient puse în valoare, ne

imaginăm ce impact a avut în acea perioadă de glorie a culturii românești pe care o numim epoca interbelică!

Deoarece într-un simpozion opera unui autor este pusă sub lupă, ne-am rezumat la o singură temă, adusă cu mult curaj și profesionalism de Gh. Șoima: *Dacă muzica instrumentală poate îndeplini vreo funcțiune cultică creștină* (titlul capitolului XI, p.93). Problema muzicii vocal-instrumentale din cultul Bisericii noastre a mai fost dezbătută, preocupând dintotdeauna pe muzicologi și teologi¹. Între aceștia Gh. Șoima vine cu o seamă de idei originale și foarte bine argumentate. Cu toate acestea lucrarea sa, având un tiraj de răspândire mai redus în Regat, va fi citată sporadic în bibliografiile de profil.

De la început Gh. Șoima trasează trei motive pentru care muzica instrumentală nu a constituit o prioritate pentru Biserica creștină veche: *orientarea duhovnicească a rugăciunii prin vocalitatea cântării, asocierea muzicii instrumentale cu ritualurile păgâne și discreția silită a cultului primilor creștini în perioada persecuțiilor*.

«Din motive interne și externe, Biserica a refuzat, încă de la început, concursul muzicii instrumentale la cultul divin. Încă de la început, cultul creștin primise o orientare mistică, de rugăciune duhovnicească, lăuntrică; însuși Sfântul Apostol Pavel stimula pe corinteni să tindă spre rugăciunea și cântarea „cu mintea și cu duhul”. Or, sunetele țipătoare ale instrumentelor de suflat și chiar cele sacadate ale instrumentelor cu coarde prin ciupire, erau improprii caracterului acestui fel de cult.

La aceste pricini se mai adăuga societatea nedespărțită a muzicii instrumentale cu diferitele ritualuri păgâne, fată de care creștinii simțeau o profundă aversiune.

De asemenea, la început, desigur că și persecuțiile anticeștine vor fi determinat neprimirea instrumentelor în cult. Adunările și slujbele creștine se făceau în ascuns, ori instrumentele muzicale puteau fi, în unele cazuri, mijloace care puteau trăda locurile de adunare».[p. 93]

Gh. Șoima citează în dese rânduri lucrarea părintelui Petre Vintilescu – *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și Cântarea bisericească* (apărută în 1937) - pe care o ia drept reper în explicarea simbolică a instrumentelor pomenite în *Cartea psalmilor*, prin faptul că Dumnezeu a

¹ Preotul Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și Cântarea bisericească*, București, 1937; Pr. Prof. Nicolae D. Necula, “De ce nu se folosește muzica instrument în bisericile ortodoxe?”, în: *Tradiție și înnoire în slujirea liturgică* - vol. 2, pp 59-67; Diac. Stelian Ionașcu, “Cântarea religioasă vocală și vocal-instrumentală la evrei, în Biserica Ortodoxă și în Biserica Romano-Catolică”, în: *Glasul Bisericii*, nr. 5-8 (1998), pp.132-143.

făcut un pogorământ evreilor când le-a îngăduit instrumentele ”pentru împietrirea lor sufletească”.

«O astfel de interpretare simbolică găsim în „Întrebări”-le și „Răspunsuri”-le lui Clement Alexandrinul. După acesta, psaltirea (harfa) preînchipuie limba; prin alăută se înțelege gura, etc... Mai târziu, numele instrumentelor au primit o explicație și mai depărtată de înțelesul lor propriu. Astfel, alăuta înseamnă faptele trupești, psaltirea — având cutia de rezonanță deasupra - ar fi sinonimă cu viața religioasă contemplativă, iar duelul psaltire-alăută însemnând conlucrarea omului cu harul divin».[pp. 94-95]

După ce se arată a fi de acord și cu Nichifor Crainic asupra evitării instrumentelor din cultul ortodox, Gh. Șoima aduce prima ”nuanță”. El rupe zăgazurile tradiționale ale unei păreri comune, de toți împărtășită:

*«Chestiunea dacă muzica instrumentală este, sau nu, compatibilă cu caracterul serviciului divin ortodox, personal **ni se pare că astăzi nu mai e chiar atât de simplă.***

In primul rând, ne gândim că vechile instrumente, interzise în cultul creștin, s-au perfecționat uimitor de mult și multe altele noi au fost inventate. In locul lascivului aulos din vechime, avem astăzi flautul, oboiul și clarinetul, instrumente care în registrul lor bun, emit sunete de-o culoare cu adevărat nobilă».[p. 95]

Făcând o paranteză, la un an după publicarea acestei cărți, în 1946 avea loc premiera *Oratoriului bizantin de Paști – Patimile Domnului* de Paul Constantinescu – o dată sub bagheta lui George Enescu și de două ori sub conducerea lui Constantin Silvestri. O lucrare vocal-simfonică, bisericească prin conținut dar destinată scenei datorită instrumentelor. Răsunetul ei însă a fost maxim, nu doar în lumea laică muzicală ci, mai cu seamă, în cea bisericească. Într-o scrisoare din 5 martie 1946, Patriarhul Nicodim i se adresa astfel directorului Filarmonicii: „Ați săvârșit o faptă de mare însemnătate în domeniul artei. Ați ajutat să iasă la lumină și să ajungă la cunoștința unui public ales, de cunoscători, munca fără preget și de deosebită importanță științifică pe care a desfășurat-o ani de zile, un meritos preot. Ați ajutat să trăiască cu adevărat opera unui muzician de înaltă chemare, și vă rugăm să împărtășiți D-lui Paul Constantinescu adâncă noastră mulțumire sufletească și toată admirația. D-l George Enescu, genialul și nobilul nostru artist va afla, nădăjduim, sentimentele recunoscătoare cu care privim activitatea domniei sale de totdeauna și strălucita realizare din seara de 3

martie 1946.”² Fenomenul în sine este și astăzi apreciat, compozitorul elogiat, oratoriile lui Paul Constantinescu sunt considerate adevărate capodopere, intrate demult în circuitul scenic românesc și universal.

De ce sunt oratoriile lui Paul Constantinescu atât de iubite și apreciate? Pentru că sunt valoroase! De ce ierarhia bisericii noastre nu a ridicat niciodată problema necanonicității lor ci, dimpotrivă le-a apreciat întotdeauna. Răspunsul este simplu. În primul rând, *oratoriile* lui Paul Constantinescu sunt destinate doar scenei în forma integrală a partiturii vocal-simfonice și nu cultului ortodox. Apoi, un ”oratoriu” nu va intra niciodată în competiție cu formele cultului ortodox. Oratoriul prin excelență este un gen din creația occidentală. Cu toate acestea, numerele corale au fost concepute de Paul Constantinescu în așa fel încât să poată fi cântate oricând și fără substratul lor orchestral. Le vom regăsi la chinonic în repertoriul corurilor bisericești din țară și diasporă.

Altfel stau lucrurile când cântările unei slujbe ortodoxe sunt ”pigmentate” orchestral, cum rezultă din titlurile de mai jos :

- *Vecernia* pentru cor mixt și orchestră și *Liturghia Sfântului Vasile cel Mare* pentru cor mixt și orchestră – ambele de Francisc Hubic.
- *Liturghia I* pentru cor bărbătesc și orchestră de coarde (1939), de Iuliu Mureșan.
- *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* (1994), pentru cor mixt, clopote și percuție, de Valentin Timaru.

O *Vecernie* sau o *Liturghie* diferit concepută decât se practică ea de obicei în cult, vine în competiție cu propria sa identitate și este sortită eliminării din spațiul eclezial.

Aggiornamento-ul lui Gh. Șoima continuă în *Funcțiunile muzicii liturgice* cu noi remarci privind ”îmblânzirea” stridențelor instrumentelor, culminând cu aprecierea sunetelor de orgă:

«De asemenea și vechile instrumente cu coarde au evoluat toarte mult, fiind astăzi înlocuite de harfa cea cu șapte pedale, și de pianul temperat. Apoi s-au mai descoperit instrumente noi, de alamă, și instrumentele cu arcuș, dintre care vioara are foarte mari afinități sonore cu vocea omenească. Ce să mai zicem de bogăția de timbre, de la cele mai masive până la cele mai eterice, ale orgei! Influența pe care o poate avea muzica sa asupra sufletelor noastre este coplesitoare».[p. 96]

La 18 mai 1899, Sfântul Sinod al B.O.R. aproba tipărirea *Liturghiei* (opus 1) a lui G. Musicescu: Imnele dumnezeiescei *Liturghii*, pentru cor

² Vasile Tomescu, *Patimile și Învierea Domnului*. Oratoriul bizantin de Paști de Paul Constantinescu, în *Muzica*, nr.1/1990, p.58.

mixt pe 4 voci a celui dintre Sfinți, Părintelui nostru Ioan Chrisostom, arhiepiscopul Constantinopolului, într-o prezentare grafică inedită: pentru prima dată în universul compozițional liturgic românesc, Musicescu adopta exprimarea vocal-instrumentală – fapt cu totul neobișnuit – prin implicarea pianului alături de complexul acordic vocal; este drept că această intervenție a pianului a rămas doar în partitură, Liturgia cântându-se totdeauna a cappella. Într-o biserică ortodoxă ar fi - și atunci, și acum - de neconceput, a aduce și a folosi un pian, și încă în liturghisire. În partitură pianul reproduce întocmai partea de cor și nu poate fi considerat nici măcar un „acompaniament” rudimentar; era un simplu „ghid” pentru dirijorul care descifra o partitură și lucra cu un cor de o anumită competență profesională.

Un caz particular de inovație în cultul ortodox îl constituie astăzi utilizarea unui fel de sintetizator cu claviatură asemănător cu o orgă electronică (*isokratema*).³ S-a ajuns la această practică atât din dorința de spectacular a soliștilor, cât și din cauza lipsei grupului de isonari. Folosirea acestui instrument în cadrul slujbelor (în Grecia Theodoros Vasilikos) a fost dezaprobată de o seamă de episcopi tradiționaliști care au condamnat folosirea unei *isokratema* mecanice în biserică⁴.

Nici Gh. Șoima nu se arată categoric în introducerea instrumentelor în cult, dar le vede ca *însoțitoare* ale melodiei vocale. Nu îl îngrijorează prezența lor, cât mai cu seamă abuzul compozitorilor și interpreților care vor fi tentați ”să alunece pe panta artificiiilor și a virtuozității.”

«Desigur că de-o substituire a glasului omenesc prin muzică instrumentală nu poate fi discuție, dar se pune întrebarea: dintr-o măsurată însoțire a muzicii vocale cu cea instrumentală, prima are ceva de câștigat, sau nu? Dacă în sala de concert ea câștigă expresivitate (prin varietatea timbrelor), siguranță ritmică (prin execuția precisă a duratelor) și suport tonal (prin justetea înălțimii sunetelor), de ce, în biserică, aceste câștiguri să-i fie spre pagubă? și totuși, dacă nu recomandăm, deocamdată, această însoțire a muzicii bisericești cu muzica instrumentală, aceasta și pentru motivul că în muzica instrumentală atât compozitorii cât și interpreții sunt ispitiți să alunece pe panta artificiiilor și a virtuozității... De orchestră nici

³ Termenul ”isokratema” desemnează, în muzica bizantină, simultaneitatea orizontală continuă a tonicii unui mod – mai precis a tonicii unui tetracord sau a unui pentacord - și a liniei melodice. Este o metodă de îmbogățirea armonică prin prezența continuă a unui sunet numit ”ison”, pe trepta principală a modului. De la această tehnică de lucru a unui cor psaltic s-a ajuns la folosirea unui instrument care poartă numele de *isokratema* și care va substitui partida ”isonarilor”.

⁴ Influența acestei practici se resimte și în București, unde la 2 biserici psalții cântă permanent cu acompaniament de orgă sau *isokratema*.

nu poate fi vorba, căci mai ales prin ea s-ar putea cădea foarte lesne în teatralism artistic. Compozitorul care scrie pentru sala de concert o muzică atât de complexă d. p. d. v. armonic, coloristic și ritmic, cu greu se va putea stăpâni să scrie o muzică instrumentală religioasă sobră».[p. 96; p. 99]

Autorul nu consideră că instrumentele vor strica intimitatea rugăciunii ci, lipsa de evlavie a compozitorilor, care nu vor fi “în ton” cu spațiul sacru.

«Observația dlui prof. Nichifor Crainic că „o liturghie romano-catolică susținută de orgă sau orhestră are măreție teatrală, dar n-are intimitate” și că la ea admiră efectul artistic, dar uiți că ești în rugăciune de adorare, ni se pare foarte justă, dar nu dacă o întemeiem pe însăși natura muzicii instrumentale, ci ținând seamă tocmai de faptul că majoritatea compozitorilor liturgici romano-catolici s-au dovedit a fi mai mult muzicieni decât creștini pioși.

Dacă-i vorba de efect „pur teatral-artistic”, apoi și un imn liturgic ortodox (vocal) poate fi scris de așa manieră, încât să fie „lipsit de intimitate”. Intr-adevăr, ce alt efect poate avea un imn liturgic vocal, mai cu seamă un așa zis „concert”, în care vocile se îngână reciproc, cântând pe rând aceleași cuvinte și ajungând ca, într-un același moment, fiecare voce să spună cuvinte deosebite ? În fond, prin ce se deosebește el de o compoziție polifonică instrumentală, decât doar prin aceea că, cea instrumentală nu se poate lăuda cu babilonica forfoteală de cuvinte pe care le învălmășește corul ? și în schimb, câtă religiozitate respiră câte un andante simfonic».[pp. 96-97]

Gh. Șoima afirmă că în cultul ortodox nu lipsesc instrumentele cu desăvârșire, făcând referire la clopote și la părțile corale *bocca chiusa* care însoțesc vocea solistului. În concepția autorului corul mut ar substitui acompaniamentul orchestral. După părerea noastră afirmația este adevărată doar din punct de vedere tehnic, ca organizare sonoră temporală când vorbim de monodia acompaniată, dar realitatea este total opusă. Instrumentele tind să imite vocea umană și nu invers. Spre finalul capitolului Gh. șoima nu mai este atât de convins de utilitatea unei muzici vocal-instrumentale într-o biserică ortodoxă din motive practice.

«Apoi, în majoritatea cazurilor, ar însemna ca, la coruri bisericești mediocre să se adauge orchestre de-a dreptul slabe. Intr-adevăr, de unde să se recruteze atâtea instrumentiști buni (și evlavioși) când astăzi este atât de anevoioasă susținerea unui cor?

Dacă, însă, eventuale încercări cu orga sau armoniul, ca instrumente însoțitoare, ar da bune rezultate, omologate d. p. d. v. psihologic religios,

desigur că ele vor trebui luate în considerare; totuși nici aceste instrumente să nu fie generalizate obligatoriu.

Peste tot, introducerea muzicii instrumentale în cultul creștin ortodox este o problemă a viitorului. Că ea se va soluționa favorabil muzicii instrumentale, sau în defavoarea ei, nu știm; dorim însă din tot sufletul ca soluținarea ei să fie spre cel mai mare folos duhovnicesc al creștinilor».[pp. 99-100]

Concluzia optimistă dar și realistă a compozitorului Gh. Șoima este impresionantă și emoționantă. Dovedește o candoare sufletească și dorința ca frumosul artistic să se integreze în ambianța frumuseții divine, iar locașul de cult să sfîntească limitele și neputințele artistului compozitor sau interpret. Demn de remarcat este faptul că Gh. Șoima nu este un exclusivist pentru că este realist și nu este un despot pentru că este un profesionist în arta muzicală care îl face să domine prin competență și stăpânirea suverană a posibilităților înnoitoare, o zonă în care tradiția caută să oprească orice ar impieta sacrul. Sunt nuanțe pe care le vom regăsi în creația de gen unde se vor intersecta două planuri *antinomice*, sacrul și profanul, musica celestis și musica mundana.

În **addenda**, tema deosebit de interesantă propusă de Gh. Șoima în *Funcțiunile muzicii liturgice* soluționează două probleme practice pe care le vom întâlni în creația religioasă a lui Paul Constantinescu.

De ce Paul Constantinescu a ținut cu tot dinadinsul să numească *Liturghia* sa „psaltică” în timp ce *Oratoriile*, *Sonata*, cele *Două studii* și *Variațiunile* sunt „bizantine”. Nu vorbim aici doar de interpretarea după bunul plac, ci, de teologie practică. Victor Giuleanu⁵ argumentează cu multă competență fenomenul în sine, optând pentru termenul de ”bizantin” în detrimentul termenului ”psaltic” dar lucrurile sunt clare la *Liturghia în stil psaltic* a lui Paul Constantinescu. și *Liturghia* lui D.G. Kiriak poartă titlul „Liturghia psaltică”, la fel și a profesorului Nicolae Lungu, iar Teodor Teodorescu îi dă titlul următor: „Cântările Sfintei Liturghii pe melodii psaltice pentru cor mixt”.

Așa cum o lucrare pentru violoncel (cum întâlnim, de fapt în creația lui Paul Constantinescu), nu se poate numi „psaltică”, pentru că nu se practică în mediul bisericesc, la strună, vocal, într-un context ritualic bine

⁵ Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981, pp. 24-27.

determinat, la fel nu putem să numim Liturghia, în „stil bizantin”, lucru de care Paul Constantinescu a fost conștient. Liturghia se cântă eminent vocal, a capella. Psalt sau protopsalt este cântărețul de strană. Muzica acestor cântăreți se cheamă „psaltică”, termen folosit pentru delimitarea artei muzicii ritualice, de strană, de arborele mare a ceea ce înseamnă bizantin. În ultimă instanță, „bizantinolog” este și cercetătorul în pictura bizantină sau în istoria Imperiului bizantin, dar nu este obligatoriu ca el să fie și „psalt”; caz pentru care, ideea de psalt și psaltic s-a detașat de ceea ce înseamnă studiul științific al culturii bizantine în accepțiunea largă a termenului. Nu întâmplător, singura lucrare a lui Paul Constantinescu cu finalitate liturgică bine determinată este *Liturghia în stil psaltic*; din *Oratorii* se extrag părți corale care sunt interpretate fără acompaniament orchestral la Chinonic, iar *Două studii în stil bizantin*, *Variațiuni libere...*, *Sonata bizantină*, sunt destinate exclusiv scenei.

Iată de ce Paul Constantinescu denumea drept „bizantin” orice lucrare neritualică, deși explora sonorități tipic bizantine, dar numește „în stil psaltic” Liturghia, stil care păstrează spiritul bizantin tocmai prin fenomenul cântării psaltice neîntrerupt de secole. ”Aura stilistică a cântării psaltice incubă reflexul genetic bizantin, reflectat multisecular în personalitatea practicienilor din cadrul tradițional al Bisericii Ortodoxe și integrat organic în contextul tipiconal al cântărilor noastre liturgice.”⁶

O altă problemă apare în momentul în care se contopesc doi teremeni muzicali antinomici. Sintagma „oratoriu bizantin” sau, mai nou „recviem românesc”, ar putea apărea drept o formulă excesivă, întrucâtva abuzivă, dacă ne raportăm la finalitatea exclusiv scenică, fără implicații directe în cultul Bisericii Ortodoxe Române a acestor genuri. Este ca un fel de „migrație” a unui segment din viața cultică a Bisericii în spațiul laic.

Pe de o parte, cei doi termeni ai sintagmei (oratoriu și bizantin) par a se exclude reciproc: oratoriu (*orare* = a se ruga; *oratorium* = sală de rugăciune) vrea să exprime un gen care inițial se desfășura cu un libret religios, în biserică, dar este un gen vocal-simfonic tipic occidental care intră aparent în contradicție cu practica exclusiv vocală a Bisericii noastre și cu tradiția răsăriteană a cântului bizantin. În spiritualitatea ortodoxă, o tradiție

⁶ Valentin Gruescu, *Liturghia corală de tradiție bizantină pe drumul clasic al desăvârșirii de la Dumitru G. Kiriak la Paul Constantinescu (Teză de doctorat)*, București, 2004.

muzicală similară genurilor vocal-simfonice cu tematică religioasă nu a existat până la Paul Constantinescu.⁷

Pe de altă parte, chiar dacă lucrările în domeniu ale compozitorilor români se sprijină pe termeni și structuri formale de proveniență occidentală, fondul, conținutul lui este național, românesc și original; de exemplu, folosind fragmente de text, sau texte integrale extrase din momentele semnificative ale rânduiei parastasului, așa cum se slujește în Biserica Ortodoxă Română, compozitori de marcă au trasat clar coordonatele unor recvieme românești în cel mai deplin sens al cuvântului: Nicolae Bretan, „Recviem” (1932), Zeno Vancea, „Recviem pe text din slujba înmormântării” (1942?), Sabin V. Drăgoi, „Recviem românesc (parastas)” (1943), Marțian Negrea, „Recviem-parastas” (1957), Wilhelm Georg Berger, „Messa da recviem” op. 95 (1991) și o lucrare monumentală, asemenea unui testament, aparține compozitorului Ștefan Niculescu, *Pomenire, Un recviem românesc*, pentru bas solo, cor mixt și orchestră (2006).

În ceea ce privește *oratoriul*, Paul Constantinescu alege textele Evangheliilor legate de perioada liturgică a Crăciunului, respectiv a Paștilor, precum și cântările practicate în cadrul laudelor bisericești, și dă formă – cu un conținut eminent bisericesc în stil bizantin – unor ample lucrări care echivalează pe cele scrise de compozitorii occidentali consacrați în perioada clasică a genului. Toate aceste lucrări trebuie considerate ca niște extensii binefăcătoare a cântării noastre bisericești în viața culturală românească și universală, o extindere, și în acest fel a cultului în cultură (deși cultul include și cultura în germenii săi) într-o formă de misionarism ascuns care caută să arate tuturor frumusețea dumnezeiască a cultului ortodox și de dincolo de ușa bisericii și de catapeteasmă.

Observațiile temerare ale lui Gh. Șoima în *Funcțiunile muzicii liturgice* rămân de actualitate fără a crea schimbări radicale în orientarea canonică a Bisericii strămoșești în ceea ce privește cântarea în cult. Nădăjduim că, într-o lume aflată într-o permanentă schimbare, Biserica va ști să păstreze ceea ce este esențial în domeniul practicii liturgice și muzicii – *sola vocalis musica, sine instrumentis!*

⁷ O lucrare similară, aparținând lui Cornel Givulescu și consemnată de Viorel Cosma în *Lexicon*, ar fi apărut în 1948, dar partitura pare a fi pierdută: *Golgota*, oratoriu în șapte părți pentru soliști, cor și orchestră.

[illegible]

Fragment din prima varianta a Oratoriului bizantin de Paști
Patimile Domnului de Paul Constantinescu
 (manuscris 1946)

TOACA

Loop

S MI-RI-RE TI-E DOAMNE NA -

A

T NA-RI RE DOAM

B

TOACA

Loop

S RI-RE TI E DOAM - NE N DUA TE DE NOI

A RI-RE TI E DOAM - NE N DUA TE DE NOI

T NE N DUA TE DE NOI

B NE N DUA TE DE NOI

TOACA

Loop

S DOAM-NE N DUA TE DE NOI

A DOAM-NE N DUA TE DE NOI

T DOAM-NE N DUA TE DE NOI

B DOAM-NE N DUA TE DE NOI

*Fragment din Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur
(1994)
pentru cor mixt, clopote și percuție de Valentin Timaru*

Lehrer commandé de St. Karsten Witt
de la Cour de Commerce de Vienne.
Indicateur selon note, Collette.
Composition d'après les Héros Karsten Witt
des Villes composées.
seine Frau Collette genannt.

I. Odlehrejte Mánutitoru

Pomenire - Un recviem românesc
pentru bas solo, cor mixt și orchestră (2006)
de Ștefan Niculescu

GHEORGHE ȘOIMA ***OCTOIHUL DE LA SIBIU***

Pr. lect. Univ. dr. Sorin Dobre
Facultatea de Teologie „Andrei Șaguna” din Sibiu

Summary:

Gheorghe Șoima, *Octoihul of Sibiu*

Octoihul of Sibiu is Father Gheorghe Șoima's most important religious composition. Inspired by the traditional religious singing from Ardeal and especially the region of Sibiu, the author reveals a great amount of opportunities that this type of singing has in the harmonic treatment. The work is a masterpiece of Romanian musical literature and deserves to be promoted and known.

Keywords: Gheorghe Șoima Octoihul Sibiu

Opera muzicală a părintelui Gheorghe Șoima este întregită de o lucrare vocal-simfonică intitulată *Octoihul de la Sibiu* scrisă pentru cor, soliști și orchestră simfonică.

Despre Octoihul de la Sibiu se știa că a fost compus în 1970 și a rămas în manuscris ca o bună parte a operei părintelui Șoima.

Lucrarea fost făcută cunoscută, datorită bunăvoinței fiicei părintelui Șoima care deține manuscrisul, solitudinii d-lui Prof. Univ. Florentin Mihăescu care a transcris lucrarea și a dirijat concertul și străduințelor Pr. Prof. Univ. Dr. Vasile Grăjdian, consultant artistic la Filarmonica de Stat din Sibiu, ca acest mare eveniment muzical să se desfășoare la Sibiu. La susținerea concertului și-au dat concursul:

- Orchestra Filarmonicii de Stat Sibiu;
- Irina Săndulescu - *sopran*;
- Maria Pop – *mezzosopran*;
- Szilagy Szolt – *tenor*;
- Gheorghe Roșu – *bas*;
- Corul Filarmonicii Transilvania din Cluj-Napoca *dirijor* Cornel Groza;
- Florentin Mihăescu – *dirijor*.

Concertul a avut loc joi, 9 noiembrie 2006, ora 19, în Sala Thalia din Sibiu. Trebuie menționat că a doua zi după concert Societatea Națională de Radiodifuziune a făcut înregistrări audio care sunt deja disponibile.

Deși scoasă la lumină după 36 de ani de la redactare și 21 de ani de la moartea compozitorului, reprezintă un act reparator atât pentru Părintele Șoima cât și pentru muzica bisericească din Ardeal.

În primul rând pentru părintele Șoima care a trăit toată viața într-o sfântă modestie. Cum vremurile de atunci erau tulburi, o reprezentare acestei lucrări teologico-muzicale era practic imposibilă. Dar Dumnezeu a rânduit ca după mulți ani lucrarea să fie prezentată și cunoscută de toți iubitorii de muzică bisericească și ai părintelui Șoima.

În al doilea rând, această lucrare scoate în evidență posibilitățile și resursele uriașe pe care le are cântarea monodică de strănă din Ardeal. Îmbrăcămîntea orchestrală a oratoriului nu diminuează câtuși de puțin religiozitatea și profunzimea cântării de strănă. Structurile armonice și polifonice cu totul originale, potențează la maxim atât vocalitatea cât și melodicitatea cântării omofone.

Octoihul de Sibiu este o suită în opt glasuri sau o frescă muzicală bazată pe melodiile de strănă din Sibiu, aranjate pentru cor mixt, soliști și orchestră. Părintele Șoima folosește în tratarea orchestrală linii melodice preluate din cântarea tradițională de strănă din Ardeal. Doar la glasul I preia varianta notată de Dimitrie Cunțan. Regăsim de asemenea melodii de la „însuși glasul” precum și melodii ale troparelor sau antifoanelor. Din punct de vedere al textului autorul se referă atât la Octoih cât și la Triod sau Penticostar.

Scriitura originală, modul de tratare a temelor precum și muzicalitatea lucrării, ne îndreptățește să afirmăm că oratoriul „Octoihul de la Sibiu” de părintele Gheorghe Șoima, se alătură marilor creații muzicale universale a sec. XX.

În cele urmează vom face o analiză sumară a acestei lucrări.

Glasul I: „Doamne, strigat-am către Tine”

„Doamne, strigat-am către Tine, auzi-mă. Ia aminte glasul rugăciunii mele, când strig către Tine, auzi-mă Doamne.”

Partea I debutează cu tema la fagot apoi la solo bas în care se întrezărește melodia glasului I notat de Dimitrie Cunțan:

Glasul I. Doamne, strigat-am către Tine

Barit. SOLO

Larghetto

4 5 10

mp p mp mf mf

Doam - ne, Doam - - - ne, Doam - - ne,

Gheorghe Șoima
Sibiu - 1970

După această introducere melodia își urmează cursul spre tema glasului I cu începutul pe *mi* așa cum l-a notat Dimitrie Cunțan:

În exemplul următor Părintele Șoima folosește din nou tema glasului I, dar cu începutul pe sol așa cum se cântă de obicei sau cum este și notat în ediția a II- a din 1925.

Observăm de asemenea că pe cuvântul „glasul” se folosește *fa becar* – o influență a tradiției orale de necontestat.

Orchestra are rol acompaniator în această parte. Instrumentele fac doar introduceri pentru cor sau solo-ul de bas.

Dialogul permanent, aproape obsedant, între solo bas și cor amplifică dramatismul care rezultă din chemarea neconținută a lui Dumnezeu. Imaginea este deosebit de bine reprezentată prin potențarea la maxim a sonorității ansamblului, mai ales al corului. Momentul culminant al părții I este bine pregătit prin reluarea temei la cvartă superioară:

Momentul de maximă tensiune se consumă în 3 măsuri, în care octavele paralele de la cor dezvoltă o sonoritate deosebită. Partea I se încheie cu reluarea melodiei glasului I notat de Dimitrie Cunțan.

Glasul II: „Domnul mă va auzi”

„Să știți că Domnul mă va auzi. Striga-voi către Dânsul. Să nu greșiți mâniindu-vă, cugetați în inimile voastre, în reculegere, jertfiți jertfa dreptății, nădăjduiți în Domnul.”

Cea de a doua parte debutează cu un solo tenor acompaniat de instrumentele cu coarde, introducere pentru intrarea corului cu o melodie a glasului II varianta orală (aplicată). Melodia aleasă ca temă creează o atmosferă deosebit de luminoasă.

Larghetto risoluto

Specificitatea părții a II-a constă în folosirea abundentă a formulei ritmico -melodice următoare, pe care o regăsim în tradiția cântării orale a glasului II.

O variațiune pe o temă cromatică la violele, imitând într-un anumit fel antifonul glasului II ne conduce iarăși spre tema de bază a părții:

Compozitorul face astfel o incursiune cromatică reamintindu-ne originile glasului II. De altfel folosește la un moment dat singura formulă cromatică din glasul II care a mai rămas (notată și de Cunțan) restul glasului fiind complet diatonizat.

Finalul este bine prelucrat de compozitor care renunță la cadența finală specifică glasului II (de altfel nu o folosește niciodată ci numai semicadența) și folosește o cadență proprie cu un mers cromatic la sopran susținut de alto și rezolvat pe un acord de cvintă bas -tenor .

190

f *p* *callando* *rit* *mf* *Meno mosso*

S. Nă - dăj - du iți Nă - dăj - du iți in Dom - nul

A. Nă - dăj - du iți in Dom - nul Nă - dăj - du iți in Dom - nul

T. in Dom - nul

B. in Dom - nul

Glasul III: „Astăzi Fecioara naște”

„Astăzi Fecioara naște pe Creatorul a toate. Peștera aduce Raiul și steaua arată pe Hristos, lumina celor din întuneric. Magii se închină și păstorii văd minunea, îngerii cântă zicând: Mărire întru cele de sus, mărire lui Dumnezeu.”

Cea de a III- a parte ne introduce în atmosfera imnelor liturgice ale sărbătorii Nașterii Domnului. Tema de bază este melodia troparului glasului III, aproape identică cu varianta psaltică și introdusă de un semnal de clopote de orchestră într-un tempo vivace.

Vivace 11 A tempo 20 *mf* *f* *mf*

As - tăzi Fe - cioa - ra naș - te pe Cre - a - to - rul a

30 *mp* *mf* *f* *mf* 40

toa - te Peș - te - ra a - du - ce ra - iul Și stea - ua a - ra - tă pe Hris -

Teologia Nașterii Domnului atât de prezentă în colindele românești nu lipsește din scriitura acestei părți. Sub linia principală cântată de sopran și tenor, compozitorul introduce într-un mod cu totul fericit două melodii din colindele „În orașul Viflaim ” și „Steaua sus răsare” după cum urmează:

S. As - tăzi Fe - cioa - ra naș - te pe Cre - a -

A. În o - ra -

T. As - tăzi Fe - cioa - ra naș - te pe Cre - a -

B. În o - ra -

S. to - rul a toa - te Fe -

A. șul Vi - fle - em ve - niți cu toți ca să-l ve - dem

T. to - rul a toa - te Fe -

B. șul Vi - fle - em ve - niți cu toți ca să-l ve - dem

Încheierea este o doxologie:

S. Mă - ri - - re lui Dum - ne - zeu

Glasul IV: Troparul Sfintelor Patimi

„Răscumpăratu-ne-ai pe noi cu scump sângele Tău, pe Cruce pironindu-Te, cu sulița fiind împuns, ai izvorât nemurire, Mântuitorul nostru, mărire Ție !”

Folosind cu precădere melodia troparului glasului IV, autorul face o divagație de la textul octoihului și ne conduce în perioada Triodului în

Săptămâna Mare la slujba Sfințelor Patimi. Din nou compozitorul se folosește de o linie introductivă bazată pe o melodie gravă, tensionată la violoncel și fagot:

Lento

După această introducere melodia și textul propriu zis al troparului este preluat de solo – bas acompaniat de soprană solo și de fagot.

În contextul atmosferei create de expunerea precisă a textului, armonizarea vocilor la cor este cu totul excepțională:

Glasul V: *Sedeală și „Ziua Învierii”*

„Crucea Domnului, Crucea să o lăudăm, cântând sfântă îngroparea Lui și sfânta Lui Înviere, că a înviat pe cei morți, Dumnezeu fiind; prădat-a stăpânia morții, lumină răsărind celor din iad. Mărire puterii Lui !

Ziua Învierii ! Să ne luminăm cu prăznuirea ei, unii pe alții să ne îmbrățișăm, să zicem fraților și celor ce ne urăsc pe noi; toate să le iertăm pentru Înviere și așa să strigăm: Hristos a înviat din morți, cum moartea pe moarte călcând și celor din morminte viață dăruindu-le.”

Lucrarea ne aduce în partea a V-a, în lumina praznicului Învierii Domnului. Sedealna, cu o melodie a glasului V tropar, susținută de sopran și alto solo, este o reușită armonizare a celor două voci în care orchestra este prezentă discret cu câteva intervenții.

The image displays a musical score for the 'Sedeală' (Seal) and 'Ziua Învierii' (Easter Day) tropar. The score is written for Soprano (Sopr. OLO) and Alto (Alto OLO) voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Romanian. The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano and Alto voices entering. The second system, marked with a box containing the number 30, shows a continuation of the piece, with dynamic markings (mf, pp, p) and phrasing slurs. The lyrics are: 'cru - cea Dom - nu - lui Cru - cea să o lă - u - dăm' and 'cân - tând sfân - ta în - gro - pa - rea Lui și sfân - ta Lui în - vi - e -'.

După această sedeală urmează stihira „Ziua învierii” pe melodia glasului V, precedată de semnale de clopot, o adevărată icoană a cântării de strană din Ardeal. Versiunea folosită este cea tradițională orală, bogată în ornamente. Presentăm mai jos linia melodică principală a sopranului:

Largo

90 *mf* *f* *mf* 100 *mf*

Zi-ua în-vi-e - rii Să ne lu-mi năm cu prăz - nu - i - rea ei U - nii pe al - ții

110 *f* *mf* *f* *mf* *f*

să ne îm - bră - ți - șăm Fra - ți - lor, fra - ți - lor și ce-lor ce ne u - răsc

120 *mp* *mf* *f* *mf*

pe noi Toa - te să le ier - țăm pen - tru în - vi - e - - re și a - șa să stri

130 *f* *f* *ff* *f*

găm Hris - tos a în - vi - at din morți cu moar - tea pe moar - te căl -

Armonizarea acestei linii melodice la patru voci reprezintă o capodoperă a literaturii muzicale. Conducerea vocilor și structura armonică îi dau o mare independență vis-a-vis de ansamblul orchestrei, așa încât se poate interpreta și în versiune „a capella”.

Glasul VI : *Rugăciune mută*

Partea a VI - a folosește melodia glasului VI cromatic și se constituie într-o meditație muzicală. Tempo-ul larg și nuanțele de piano sau pianissimo creează o veritabilă atmosferă religioasă, unde cuvintele sunt înlocuite de murmurul corului.

Glasul VI. Rugăciune mută

10 *pp* *pp* *pp*

Lento

S. M. M. M.

Părintele Șoima folosește ca incipit nota *si* în comparație cu varianta Cunțan care folosește nota *la*. Cromatismul este dat, prin urmare de relația *si-la diez* – *sol* descendent sau *sol-la diez-si* în mersul ascendent. Ceea ce păstrează de la Cunțan este cadența finală.

Glasul VII: *Martirică parafrazată - Utrenia de joi*

„Năzuind ca un singur om și privind spre același țel, mulțimea mucenicilor răbdători de chinuri au descoperit în moartea pentru Hristos calea vieții, fiecare râvnind sfârșitul înaintea celuilalt. Ei răpeau chinurile ca și cum ar fi fost comori, iar când moartea întârzia, se mângâiau unii pe alții zicând: deși nu murim chiar acum, să nu deznădăjduim, căci vom muri neapărat. Ceea ce oamenii nu-și doresc, ei au dorit cu ardoare, prefăcând nevrerea în vrere; cu moneda morții plătind, viață au cumpărat. Pentru rugăciunile acestor Sfinți ai Tăi, Dumnezeuule, miluiește-ne pe noi !”

Profunzimea gândirii teologice a părintelui Șoima se relevă cu deosebire în partea a VII-a. Parafrazând o stihiră de la Utrenia din Joia Mare, și folosind melodia glasului VII, autorul ne înlesnește înțelegerea martiriului sfinților mucenici. Tempo-ul viu și melodia veselă exprimă bucuria cu care sfinții au primit cununa muceniei.

Allegretto

S.

S.

S.

S.

Compozitorul folosește și mijloace muzicale moderne pentru sublinierea unei idei. Textul vorbit sau scandat evită monotonia și atrage atenția asupra textului.

Glasul VIII: Toată suflarea să laude pe Domnul

„Toată suflarea să laude pe Domnul, lăudați pe Domnul din ceruri, lăudați-L pe El întru cele de sus, lăudați-L în strune și organe ! Ție se cuvine cântare Dumnezeu. Toată suflarea și toată făptura să laude pe Domnul ! Amin.”

Ultima parte a oratoriului aduce sonorități ample și generoase la tot ansamblul muzical. Rolul principal îl împarte pe rând corul, orchestra și solii. Melodia generoasă a glasului VIII este fructificată la maxim de autor.

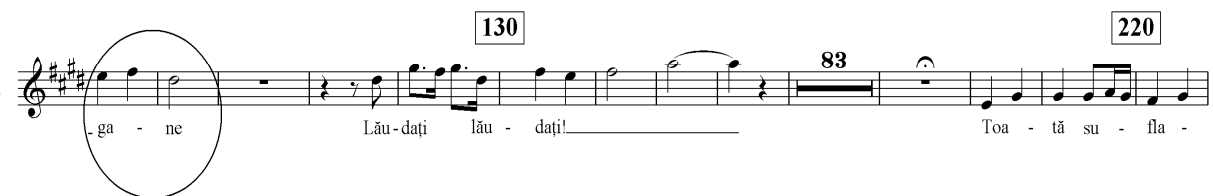


Spre finalul părții, autorul reia diferite teme ale glasurilor ca într-o „recapitulare finală”:

Tema glasului VIII la violoncel ;



Tema glasului IV la sopran;



Tema glasului VI la flaut și oboi;



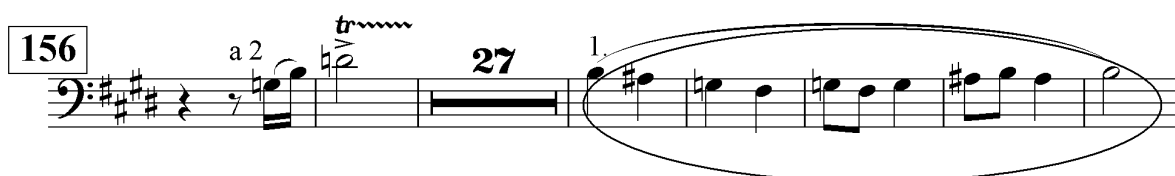
Tema glasului IV la trompetă;



Tema glasului V la clarinet;



Tema glasului VI la fagot;



Tema glasului VII la oboi;



În final, se revine la glasul VIII în care sonoritatea întregului ansamblu este pusă în valoare. Suprapunerea vocilor corului cu a soliștilor creează o atmosferă în care „*Toată suflarea să laude pe Domnul* ” își găsește pe deplin înțelesul.

*

Cu privire la Oratoriul „*Octoiul de la Sibiu*”, de Gheorghe Șoima, se impun câteva concluzii:

- Întreaga structură melodică se bazează pe tradiția muzical-orală a cântării bisericești din Ardeal;
- Orchestra completează atmosfera religioasă proprie cântării de strănă;
- Elementul principal al oratoriului este vocalitatea corului și a soliștilor;
- Oratoriul este o capodoperă națională a literaturii muzical-religioase și se adaugă marilor capodopere ale lui Paul Contantinescu sau Marțian Negrea.

INCRUSTAȚII PE PORTATIVUL UNEI COLABORĂRI RODNICE

Dr. Constantin Catrina
Brașov

Summary

Inlays on a Fruitful Collaboration

Our article - *a succession of friendly pictures* - underlines some moments of a fraternally cooperation with the musician from Sibiu, Gheorghe Șoima (1911-1985). The mail which I have received, and also the meetings from Brașov, Sibiu, Rupea etc., represents today reference documents regarding the life and activity which the poet, high school professor, conductor and composer Gheorghe Șoima have had dedicated to the Orthodox Church and to his neighbors, beloveds of professional musical creation and, obviously, to the traditional folklore from Mărginimea Sibiului.

Keywords: Gheorghe Șoima Romanian professor conductor composer

1

Încă de la mijlocul secolului trecut, activitățile muzicale interpretative și de creație din spațiul administrativ al regiunii Brașov se derulau cu o anume ritmicitate, mai ales, în cel mai elegant centru istoric și urban din sud-estul Transilvaniei: Sibiul. Aici, compozitorii și dirijorii de cor



Întâlnire la Rupea în 1964

Gheorghe Șoima, Ilie Micu, Cornel Arion, Aron Bogdan, Vicențiu Fântână, Nicolae Suciu etc., își etalau talentul lor aidoma predecesorilor Gheorghe Dima, Timotei Popovici, Petru Gherman, Ioan Delu ș.a.

Dintre cei de atunci l-am cunoscut îndeaproape pe preotul profesor, dirijor și compozitor Gheorghe Șoima (Sibiu, 13 febr. 1911 – Sibiu, 26 nov. 1985) căruia, între anii 1957-1967, i-am interpretat cu Corul Casei de Cultură „George Enescu” din Rupea aproape toate lucrările corale tipărite sau în manuscris: *Mândru-i jocul*

Hațegana, Suită de cântece ciobănești, Gatere și circulare, Jieneasca, La războiul de țesut ș.a.

Am avut însă prilejul să-l cunosc pe maestrul Gh. Șoima și ca dirijor. Îmbrăcat, de pildă, în costumul de sărbătoare al bărbaților din Mărginimea Sibiului, Gheorghe Șoima își conducea corul / corurile aflate pe scena de concert, cu gesturi scurte dar dinamice și robuste, adesea cu sublinieri ritmice adecvate partiturilor aflate în concert. Așa l-am observat în timpul repetițiilor sau chiar în concertele publice prilejuite de reuniunile corale de la Săliște, Gura Râului, Poiana Sibiului, Nocrich, Rășinari sau de la Teatrul din Sibiu (Corul Învățămintului, Corul Poligrafiei).

Cu prilejul unor repetiții demonstrative, discuțiile cu maestrul Șoima se înfiripau întotdeauna pe tonul unei amabilități exemplare, de sinceră și prietenească înțelegere; observațiile domniei sale erau dublate mereu de bunătate, de privirea ochilor rugători față de perspectivele dinamicii vieții muzicale urbane și deopotrivă a celei din mediul rural; folclorul muzical fiindu-i în permanență reazem estetic și de creație artistică superioară.

2

Remarcabilul compozitor de lucrări corale inspirate din folclorul mărginenilor, Gheorghe Șoima, a rămas imbatabil atunci când luam ca exemplu *Suita de cântece ciobănești, Ca la Rășinari*, dipticul coral: *Spune fir de lână* și *La războiul de țesut* lucrare compusă special pentru Corul Casei de Cultură din Agnita și dirijorul acestuia, Ilie Țerbea.

Un succes de o reală notorietate l-a obținut compozitorul sibian cu partitura *Jieneasca*, interpretată în primă audiție de către basul Căminului Cultural din Poiana Sibiului. Peste ani, muzicianul Cornel Arion (1920-2000) s-a destăinuit într-un text publicat în 1981, că maestrul Ioan D. Chirescu (1889-1980), ascultându-i *Jieneasca* s-ar fi exprimat într-o anume împrejurare: „Chiar dacă Șoima n-ar mai scrie nimic, este de ajuns pentru a putea fi socotit unul din marii noștri compozitori”.

Evident, receptarea acestei lucrări a devenit și mai răsunătoare odată cu farmecul interpretărilor asigurate de Corul de la Opera Română, Mircea Buciuc (1907-1970).

Dar *Jieneasca* a cunoscut și o variantă orchestrală. Astfel, în cel de-al 453-lea concert al său (stagiunea 1956-1957), Filarmonica „Gh. Dima”, sub bagheta dirijorului Victor Bickerich (1895-1964) va interpreta și lucrarea simfonică *Jieneasca*. Succesul, de atunci, pe care l-am urmărit în direct, a fost remarcabil.

Și *Tropotita*, lucrare corală de virtuozitate – după cum va fi apreciată de compozitorul și dirijorul Constantin Arvinte – aceasta „nu este

egalată decât de bogăția de simțire, colorit armonic și vigoare ritmică inspirate din folclorul sibian” (*Muzica*, București, nr. 2, 1986, pp.23-24).

3

Deși era cântat de multe formații corale zonale, maestrul Gh. Șoima mi-a mărturisit în câteva rânduri că nu era încă mulțumit pentru cât i se cunoșteau și interpretau lucrările sale simfonice: *Moment rapsodic*, *Odă în memoria lui Gheorghe Lazăr*, *Simfonia „Alpii Transilvaniei”* sau *Triptic sibian*; Cât despre *Oratoriul „Octoiul de la Sibiu* nu mi s-a destăinuit niciodată. Cronica de concert publicată cu prilejul primei audiții a acestei lucrări ample de către colegul muzicolog Nicolae Scutea (v. *Tribuna*, Sibiu, 13 nov. 2006) m-a emoționat profund dar, în același timp, mi-a încolțit în minte și următoarea întrebare: să existe oare o legătură de creație între *Oratoriul Octoiul de la Sibiu* și *Poemul dramatic bisericesc Pentru Lege*, interpretat în concertul din 22 mai 1943, de sub conducerea muzicală a Prof.

Gheorghe Șoima? Desigur, o analiză muzicologică comparată poate să răspundă unei astfel de întrebări formulată pe moment.



Donația compozitorului Gh. Șoima (1966)

4

Ca absolvent al Școlii Teologice Eparhiale de la Mănăstirea Mofleni – Craiova, unde se studia numai muzica psaltică după Victor Ojog și Ioan Popescu-Pasărea, m-a preocupat, în timp, și unele aspecte privind tradiția și evoluția muzicii bisericești din Transilvania, respectiv prin ceea ce se

particularizează „cântarea cunțană”. Și în această direcție dialogul și corespondența personală cu preotul și prof. univ. Gh. Șoima au fost deosebit de rodnice. Astfel, l-am rugat pe maestrul meu să răspundă cum trebuie înțeleasă aprecierea privind muzica de strănă și înfrățirea ei cu melosul etnofolcloric autohton. Reluând câteva fragmente din studiul pe care îl publicase și anume: *Muzica bisericească și laică la Institutul Teologic din Sibiu (Mitropolia Ardealului, Sibiu, nr. 11-12, 1961, pp.798-806)*, părintele Gh. Șoima ne confirma observația că „... nu oricare dintre genurile folclorului muzical ardelean a exercitat o înrăurire deosebită asupra cântării bisericești de dincoace de Carpați, ci mai cu seamă *doina* (subl.n.) a fost cea care a imprimat cântării de strănă un sănătos aspect popular. Într-adevăr, - se subliniază în același studiu semnat de Gheorghe Șoima – unele melodii bisericești, de exemplu ale *luminândelor* și ale *pripelelor la polieleu*, seamănă și astăzi foarte mult cu unele melodii de doină ardeleană.

Prin această influență – va consemna părintele Gheorghe Șoima – cântarea bisericească nu a pierdut nimic, ființial, pentru că doina este genul cel mai curat și, în același timp, cel mai intim sufletului poporului român dintre toate genurile care alcătuiesc folclorul muzical. Cântările bisericești ortodoxe ardelenе și-au păstrat integral trăsătura religioasă, primind – în plus – și o trăsătură populară românească” (*Art.cit.*, pp.798-806).

5

După trecerea în eternitate a celui pe care l-am prețuit atât de mult, părintele profesor Gheorghe Șoima, am continuat să colecționez, cât mi-a fost posibil, majoritatea articolelor și cronicilor publicate în revistele de cultură și de specialitate, cele din lexicoane și enciclopedii etc. Din toate, de pildă, mi-a rămas în atenție însemnarea compozitorului Dumitru Capoianu din care am și extras următoarele rânduri: profesorul, părintele-profesor Gheorghe Șoima se remarcă prin „același ușor dar nedisimulat zâmbet timid, binevoitor mereu... [el era omul] pentru care bucuria lăuntrică pentru aproapele său, pentru omul de lângă el, venea de undeva, din străfundul unei figuri a lui Dumnezeu pentru care invidia, pizma, răutatea sau îngâmfarea erau schilodiri umane pe care le afla numai din cărți sau din spusele altora” (*In memoriam Gheorghe Șoima, în Act.Muz.*, București, nr. 138, I/decembrie, 1995, p.2).

Încă mai lecturând în ultimele zile ale lui august curent cartea Î.P. Calinic Arhiepiscopul, *Toată vremea-și are vreme* (2010) – un volum memorialistic reprezentativ pentru arta scriitoricească – bucuria mi-a fost înzecită când m-am reîntâlnit cu numele distinsului muzician din Sibiu: Gheorghe Șoima. În cele câteva pagini în care scriitorul și-a concentrat

aprecierile asupra profesorilor din timpul studenției sale de la Institutul Teologic Universitar din Sibiu, Arhiepiscopul Calinic consemnează, cu duh, într-o suită de patru rânduri picturale, următoarele: „Muzicianul, muzicologul, dirijorul și compozitorul Gheorghe Șoima era de o delicatețe angelică. Îl ajuta și chipul său aproape serafic. Se simțea în el Duhul lui Dumnezeu năvălind pe portativ și în cânt coral desăvârșit. Avea o răbdare de diamant” (p.257).

(Doamne, ce frumoasă dăltuire în marmura neuitării pentru cel care a fost *profesorul și compozitorul Gheorghe Șoima!*)

*

Prilejul de a-l comemora pe cel care ne-a fost maestru și prieten adevărat, părintele Gheorghe Șoima, ne regăsește, după 25 de ani de tăcere, într-o sfințită și de pomenire zi de sărbătoare. Reuniunea artistică și științifică sibiană îi aduce, iată, celui comemorat astăzi, prinosul ei de frățietate față de muzicianul ce ne-a împodobit viața cu cântecele meleagurilor românești, cât și prin exemplul cucernic de a fi aproape de îndemnurile și tainele Bisericii noastre strămoșești.

Zilele de comemorare și aniversare ce se leagă în suită – în 2011 se împlinesc o sută de ani de la nașterea distinsului muzician – ne cheamă, desigur, să ne cunoaștem mai bine modelele de viață și creație, să le omagiem împlinirile și munca pilduitoare împreună cu toți cei care participă direct întru împodobirea vieții noastre spirituale.

IN MEMORIAM TIMOTEI POPOVICI ȘI CORESPONDENȚII SĂI (GH. ȘOIMA)

Prof. univ. dr. Dumitru Jompan
Marga

Summary

Timotei Popovici and Its Correspondents (Gh. Șoima)

As a young student, writes Gheorghe Șoima to Professor Timotei Popovici.

Keywords: Timotei Popovici Gheorghe Șoima correspondence

Cu prilejul Centenarului nașterii compozitorului bănățean, Timotei Popovici (1870, Tincova, Caraș-Severin) autorul acestui articol a publicat monografia despre viața și activitatea creatoare a acestuia.¹ În pregătirea unei noi ediții am solicitat prof. Lia Popovici Delu, fiica preotului Timotei, materialele necesare ad-hoc.

Odată cu nenumăratele manuscrise, cărți, obiecte de uz personal ale maestrului, am primit o seamă de scrisori pe care le-am tipărit în două volume² alături de antologia de muzică corală pentru copii *Înfloresc grădinile ...*³ și inițierea, începând cu anul 1983, a Festivalului Corurilor pentru Copii și Tineret „*Timotei Popovici*“.

Toate acestea din dragostea și admirația față de marele muzician care altfel risca să rămână necunoscut contemporanilor și generațiile viitoare.

În corespondența primită de Timotei Popovici am descoperit o scrisoare a unuia dintre discipolii săi, studentul Gheorghe Șoima, trimisă din București la data de 02.12.1935.

Pe scurt, expeditorul îl ruga pe adresant, dirijor al Corului Catedralei Mitropolitane și al Școlii Normale „*Andrei Șaguna*“ să accepte interpretarea unei colinde, în realitate a unui cântec de stea, pentru „... a prilejui o bucurie părinți (lor) mei, iar Î[nalt] P[rea] S[finției] Sale o satisfacție“.⁴

¹ D. Jompan, *Timotei Popovici (1870-1950)*. Contribuții la Istoria muzicii bănățene, Reșița, 1970.

² Dumitru Jompan, *Timotei Popovici – Corespondența*, vol. I, Timișoara, 1997; Idem, *Timotei Popovici – Corespondență. Studii de pedagogie muzicală*, vol. 2, Timișoara, 2002.

³ Dumitru Jompan, *Timotei Popovici – Înfloresc grădinile*. Carte ilustrată de cântece și coruri pentru copii. Ediție îngrijită de ..., București, 1890.

⁴ V. nota 2, vol. 2, p. 177.

Cu sinceritate, studentul mărturisește profesorului că, lucrarea „... *nu este o culegere, ci un cântec și o poezie în gen popular*”⁵, altfel spus o creație originală. Aceasta se observă în câteva stângăcii, scuzabile, prezente atât în textul versificat cât și în construcția melodică și armonică.

Spiritul autocritic al autorului reiese din următoarele cuvinte: „... *vă mai rog, să nu țineți seama de 'cea rugămintă decât dacă, colinda mea vă va place (sic) întru totul*”⁶ și, mai departe „*fiind eu începător și colinda mea ar putea să prezinte reale defecte*”⁷ în cazul neacceptării „*Vă asigur – scrie G. Șoima – că nu [mă] descurajez repede*”⁸.

Spre final expeditorul devine categoric „*Dacă nu-mi veți cânta colinda, vă rog (insă) ca să nu vorbiți nimănui despre ea, ci să o distrugeți* ...”⁹.

Întrebarea firească este dacă profesorul a acceptat sau nu oferta tânărului student al Conservatorului de Muzică din București? Răspunsul este afirmativ. „*Colindul*” compus de Gheorghe Șoima a fost inclus în *Programul* Concertului de Crăciun din 15.12.1935 prezentat în Catedrala Mitropolitană din Sibiu.

În aceea seară plină de visare, care avea menirea să-i pregătească spiritual pe ascultători pentru întâmpinarea mării sărbători a nașterii lui Iisus, s-au cântat un număr de 20 de colinde și cântece de stea prelucrate și armonizate de: C.I. Baci (1), G. Cucu (1), T. Popovici (17), N. Prația (1), Gh. Șoima (1), precum și două colinde „*populare*”, la unison, din colecțiile lui: G. Breazu și S.V. Drăgoi. Dirijorul celor două coruri, cel al Mitropoliei și al Școlii Normale „*Andrei Șaguna*”, firește, a fost profesorul Timotei Popovici. Din *Programul* Concertului nu reiese care dintre coruri a interpretat lucrarea originală a lui Șoima.

Identificarea piesei muzicale la care ne referim nu a fost dificilă. Am descoperit-o în: *8 Colinde pentru cor mixt* de Gh. Șoima, Sibiu, 1943, p. 8. Doar că, titlul, *Lerui Doamne* din *Programul* Concertului de Crăciun nu corespunde cu *Lerui Ler* publicat în culegerea amintită. În primul caz a primit denumirea după refrenul din conținutul cântecului. Prin urmare acesta este cel adevărat și trebuie luat în seamă.

Surprinzător a fost timpul record în care s-a studiat lucrarea respectivă (nouă zile): expediată din București la data de 02.12; primită la Sibiu

⁵ Idem.

⁶ Idem, p. 178.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

aproximativ în 4-5.12 și executată în primă audiție la 15.12.1935. Există totuși câteva explicații. Sigur a plăcut dirijorului și interpreților „*a prima vista*“. Accesibil din toate punctele de vedere: metric, ritmic, melodic și arhitectonic (A rf./B rf;), pe deasupra alcătuit doar din trei strofe melodice, toate laolaltă au făcut posibilă asimilarea fără zăbavă a lucrării respective. Totodată priceperea coriștilor, presupunem noi, cunoscători ai notației muzicale, toate laolaltă au făcut posibilă asimilarea fără zăbavă a bucății muzicale respective.

Spre edificare anexăm acestui modest studiu întru cunoașterea vieții și activității lui Timotei Popovici cu ocazia comemorării a 140 de ani de la naștere și 60 de la moartea muzicianului bănățean care a slujit aproape jumătate de veac la altarele bisericilor și catedrele unor școli renumite din Brașov și Sibiu, scrisoarea lui Gh. Șoima și compoziția sa la care am făcut referire în rândurile de mai sus.

GHEORGHE ȘOIMA CĂTRE TIMOTEI POPOVICI

București, 2 decembrie 1935.

Cu gândul de-a prilejui o bucurie părinților (lor) mei, iar Î[nalt] P[rea] S[finției] Sale o mică satisfacție, vă trimet alăturat [o] colindă, rugându-vă să-i faceți loc în programul concertului de colinde ce-1 veți da în luna aceasta.

Atât textul literar cât și muzica le-am alcătuit în săptămâna trecută, silindu-mă să le dau un caracter cât mai popular. În chipul acesta, colinda (aceasta) nu este o culegere, ci un cântec și poezie în gen popular. În mica partiție pe care v-o trimet n-am putut scrie sub fiecare voce (parte) cuvintele, vă rog însă să considerați textul literar comun tuturor vocilor, la fel și nuanțele.

Și acum altceva. Am început scrisoarea mea cu rugămintea de a-mi cânta această colindă cu corul Mitropoliei și al Școalei normale la concertul pe care-1 veți da probabil în acest an.

Stimate Domnule Profesor, vă mai rog să nu țineți seamă de cea rugămintă de cât dacă colinda mea vă va place întru totul. Eu știu ce înseamnă să dirijezi un cântec de a cărui valoare te îndoiești, și mai ales să-l interpretezi într-un chip pe care nu-l împărtășești deloc. Am fost și eu în asemenea situații. Mai știu de asemenea dictonul „*De gustibus non est disputandum*“ este întrebuintat în materie de artă și că este acasă mai cu seamă în domeniul muzicii și-n lumea muzicanților. Ar fi deci foarte firesc să nu vă placă colinda mea, mai ales că, fiind eu un începător, și colinda mea ar putea să prezinte reale defecte, de aceea vă rog să faceți abstracție de

datoria ce-o aveți de-a încuraja elementele tinere, sau mai bine zis să interpretați just această datorie și, dacă veți găsi colindei părți rele, să n-o puneți în studiu. Vă asigur cănu [mă] descurajez repede, ci, dimpotrivă. Nu trebuie neapărat să debutez printr-o colindă, deși ar fi foarte frumos. Vă voi mai scrie, sau eventual vom sta de vorbă despre acest lucru dacă veți binevoi. Deocamdată vă rog să primiți mulțumirile mele pentru orice hotărâre ați lua. Dacă nu-mi veți cânta colinda, vă rog însă ca să nu vorbiți nimănui despre ea, ci s-o distrugeți (eu am exemplarul meu). Cu deosebită stimă – Ghe[orghe] Șoima.

P.S. Până acum Mircea urmează regulat la cursuri și sper că va continua.

Lerui Ler

Colindă

de: Gheorghe Șoima

Rar (J=60).

mf.

Soprano (S) / Alto (A) / Tenor (T) / Bass (B)

1. Vre-mea când s'a îm-pli-nit Le-rui Domn ne-a
 2. Ră-să-rit-a Domn din cer Le-rui Domn nă-s-
 3. Lui cu to-ții să-i cântăm, Le-rui Domn să-i

1. ră-să-rit, Le-rui Doam-ne mult do-rit.
 2. cut în ger, Le-rui Doam-ne, Le-rui Ler.
 3. Co-lin-dăm, Le-rui Doam-ne, lau-dă-ți dăm.

CÂNTAREA BISERICESCĂ ÎN PREOCUPĂRILE MUZICOLOGICE ALE PREOTULUI GHEORGHE ȘOIMA

Conf. univ. dr. Elena Chircev
Academia de Muzică „Gh. Dima” Cluj-Napoca

Summary

The Liturgical Chant in the Musicological Concerns of Priest Gheorghe Șoima

The paper aims at familiarising the reader with the musicological texts compiled by the musician priest Gh. Șoima, insisting particularly on the elaborate study entitled *Funcțiunile muzicii liturgice (The Functions of liturgical Music)*.

Keywords: Gheorghe Șoima Romanian musicologist functions of liturgical music

Personalitate marcantă a vieții culturale sibiene din a doua jumătate a secolului al XX-lea, preotul Gheorghe Șoima (1911-1985) este cunoscut astăzi generațiilor mai tinere îndeosebi prin creația sa corală, laică și religioasă, datorită unor lucrări care au intrat în repertoriul formațiilor de amatori și profesioniști și continuă să farmece încă publicul și interpreții prin prospețimea și măiestria cu care au fost scrise. Manifestările omagiale care marchează centenarul nașterii sale și împlinirea unui sfert de veac de la trecerea la cele veșnice au și menirea de a atrage atenția asupra fațetelor unei activități merituoase, centrată asupra muzicii, cea care a împlinit destinul profesional și uman al părintelui Gh. Șoima și i-a permis să afirme la un moment dat: „Ce minunat dar este cântarea! Ar trebui să-i mulțumim lui Dumnezeu, din toată inima, că ne-a înzestrat cu acest neprețuit dar de a putea cânta sau chiar numai de a auzi cântări”¹.

Gh. Șoima a fost preot și muzician – profesor, dirijor, compozitor, muzicolog – și a știut să îmbine cele două specializări ale sale, să le transforme într-un întreg spre împlinirea sa și spre folosul celorlalți. Între laturile diverse ale unei activități bogate și variate, scrierile muzicologice au fost puse în umbră, în ultimele decenii, de compozițiile sale corale, cu toate că o inventariere a studiilor și articolelor atestă o preocupare constantă,

¹ Gheorghe Șoima, *Despre rugăciune*, publicat în „Popasuri duhovnicești”, nr. 25, Sibiu, 1942, cf. Gheorghe Șoima, *Scrieri de teologie și muzicologie*, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 2010, p. 36.

reflectată de numărul mare al articolelor și al publicațiilor cu care a colaborat. În cele ce urmează, vom încerca să prezentăm câteva dintre ideile referitoare la muzica bisericească, de care a fost atât de apropiat în calitatea sa de profesor la catedra de Cântări bisericești și Tipic de la Academia teologică „Anderiană”/Institutul teologic Sibiu, dar și de dirijor al corului acestei instituții, între anii 1941-1976, precum și al corului Catedralei Mitropolitane din Sibiu, timp de 45 de ani (1940-1985).

Începutul activității publicistice trădează frământările tânărului Gh. Șoima, absolvent al Academiei de Muzică și Artă Dramatică din București (1937), devenit profesor la Școala Normală „Andrei Șaguna” din Sibiu². Nu este așadar întâmplător faptul că prima dintre scrierile sale muzicologice are titlul *Valoarea educativă a muzicii* și este o pledoarie entuziastă pentru fructificarea tuturor valențelor formative ale artei sunetelor, căci „muzica și îndeosebi cântecul vocal este un minunat factor de influență nemijlocită asupra copilului”³, iar cântarea bisericească, alături de lecțiile de religie și de rugăciune poate „forma și armoniza sufletul copilului în sens religios”⁴.

În anii care au urmat, părintele profesor Gh. Șoima a continuat să își condenseze ideile în articole și studii care au apărut îndeosebi în revistele din Sibiu: „Telegraful Român”, „Revista Teologică”⁵, „Îndrumător bisericesc”, „Studii și comunicări” etc., dar și în „Biserica Ortodoxă Română” sau „Mitropolia Banatului”. Titlurile articolelor și studiilor pe care le-a elaborat ne dezvăluie o frumoasă împletire a problemelor teologice și a celor muzicale, în multe dintre cazuri. Deși abordarea teologică este predominantă, exegezele unor segmente ale Sf. Liturghii – ecteniile, antifoanele, fericirile, trisaghionul, heruvicul etc. – nu ocolesc probleme legate de înveșmântarea muzicală a acestora, iar studiul amplu intitulat *Despre rugăciune*⁶ cuprinde o secțiune specială pentru *Cântarea religioasă*.

² În anul absolvirii, a publicat un articol intitulat *Divina audiență*, în „Revista Teologică”, nr. 2, p. 65-70, iar un an mai târziu articolul *Valoarea educativă a muzicii*, în „Anuarul Școalei Normale ort. rom. Andrei Șaguna din Sibiu la 150 de ani de existență”, Sibiu, 1938, p. 147-152.

³ Gheorghe Șoima, *Valoarea educativă a muzicii*, cf. Gheorghe Șoima, *Scrieri de teologie și muzicologie*, op. cit., p. 122.

⁴ Idem, p. 123.

⁵ „Revista Teologică” a fost editată din inițiativa profesorului Nicolae Bălan, viitorul mitropolit al Ardealului, între 1907-1947. În perioada 1947-1956 revista a fost suspendată; între 1956-1991, a apărut sub denumirea „Mitropolia Ardealului”, iar din anul 1991 a revenit la denumirea inițială.

⁶ Gheorghe Șoima, *Despre rugăciune*, publicat în seria „Popasuri duhovnicești”, nr. 25, Sibiu, 1942.

Mai remarcăm în lista lucrărilor părintelui Gh. Șoima, alături de recenzii ale unor volume deosebit de importante⁷ (care atrag atenția asupra deschiderii sale spre muzica psaltică și spre folclor) și considerația cu care sunt omagiați de-a lungul anilor muzicienii care au activat înaintea sa la Sibiu: Gheorghe Dima și Timotei Popovici. Astfel, compozitorului Gh. Dima, dirijor al corului Reuniunii de Române de Muzică și Cântări din Sibiu între 1881-1889, îi sunt dedicate articole omagiale în 1955, la împlinirea a trei decenii de la trecerea la cele veșnice, dar și la aniversarea a 120, respectiv a 125 de ani de la nașterea muzicianului. Articolele comemorative și/sau aniversare pentru Timotei Popovici sunt mai numeroase⁸, apropierea de maestrul căruia i-a urmat la conducerea Corului Catedralei Mitropolitane, în anul 1940, și căruia i-a purtat respect și admirație, fiind izvorul unor pagini pline de recunoștință, căci iată cum răspundea părintele profesor Gh. Șoima, în 1970, la întrebarea: „Ce datorăm lui Timotei Popovici și de unde atâta recunoscătoare dragoste? Fostii săi elevi, al căror număr este de ordinul miilor, pe lângă inițierea în muzică îi datorează educația lor în spiritul omeniei, al hărniciei și al cinstei, virtuți care i-au ajutat să devină cetățeni vrednici, folositori patriei și lor înșiși. Nu este singurul care le-a făcut această educație, dar el este cel care a contribuit cu cel mai mare apăs... Desigur, fostii săi cântăreți din corul Școlii Normale „Andrei Șaguna” și cei din corul Catedralei Mitropolitane din Sibiu sau din alte coruri pe care le-a dirijat, îi datorează și cea dintâi inițiere în cântarea corală aleasă”, iar cei care interpretează sau ascultă corurile sale, scrise în urmă cu multe decenii îi datorează recunoștința pentru calitatea repertoriului oferit, care are „aceeași putere de pătrundere în sufletele ascultătorilor îmbiindu-i la trăire superioară”⁹.

Cântarea bisericească constituie substanța mai multor articole, dar și a unui studiu amplu intitulat *Funcțiunile muzicii liturgice* și publicat în „Biblioteca bunului păstor”, în anul 1945. Structurat în trei secțiuni, fiecare având un număr variabil de capitole (între patru și douăsprezece), studiul

⁷ Amintim dintre acestea: pr. conf. Nicolae Lungu, *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. I și Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical*.

⁸ Articolele dedicate lui Timotei Popovici au următoarele titluri: *Părintele Timotei Popovici, din prilejul unei aniversări*; *Timotei Popovici – 90 de ani de la nașterea sa*; *Timotei Popovici, 100 de ani de la nașterea și 20 de ani de la moartea sa*; *Centenarul „Timotei Popovici”*; *Timotei Popovici – puternică personalitatea morală, la 110 ani de la nașterea și 30 de ani de la moarte sa*. Majoritatea au fost publicate în revista „Telegraful român”.

⁹ Gheorghe Șoima, *Timotei Popovici, 100 de ani de la naștere și 20 de ani de la moartea sa*, „Telegraful român”, nr. 33-34, Sibiu, 1970, p. 3, cf. Gheorghe Șoima, *Scrieri de teologie și muzicologie*, op. cit., p. 281.

dezbate probleme ale muzicii de cult, privită din diferite unghiuri, din perspectiva istorică, din cele teologică, teoretică, misionară, muzicală sau din cea a credinciosului participant la sfintele slujbe. Toate aceste abordări au menirea de a sublinia funcțiile pe care le îndeplinește muzica în cadrul serviciului religios, căci având rolul unui adevărat catalizator, muzica este „inseparabilă de cultul creștin” și este „înainte-mergătorarea harului divin și colaboratoarea lui”. De aceea, „*cântăm* (s.n.) și nu rostim «Carii pe heruvimi cu taină închipuim»... «toată grija cea lumească acum să o lepădăm»; «ca să primim pe împăratul tuturor»... Muzica ne ajută aci tocmai în efortul lepădării de «grija cea lumească»; și nu numai aci, dar și în toate momentele liturgice”¹⁰ – preciza autorul. Prin expresivitate și emoțiile estetice pe care le trezește, muzica *cheamă* și *predispune* la rugăciune, dar tot muzica poate să fie purtătoare a rugăciunii, ea fiind, în concepția părintelui profesor „cel mai distins mesager propriu al gândurilor, sentimentelor și aspirațiilor noastre către Dumnezeu”¹¹. Cântarea bisericească îndeplinește, totodată, un rol comunitar „care depășește cadrele vieții bisericești; prin muzica bisericească noi ajungem la comuniune spirituală în chiar Biserica Triumfătoare”¹²; pe de altă parte, „cel puțin jumătate dintre textele poetice cântate în cadrul cultului divin ortodox au caracter catehetic, cuprinzând mai cu seamă învățături de credință”¹³, ceea ce conferă muzicii bisericești și o funcție pedagogică.

Textul părintelui Șoima insistă asupra altor aspecte importante legate de muzica bisericească; *Cine și cum trebuie să cânte în biserică? Muzică bună și muzică rea, Dacă muzica instrumentală poate îndeplini o funcțiune cultică creștină, Împotriva panmuzicismului liturgic* – acestea sunt titlurile capitolelor finale ale studiului. Reținem din această parte a lucrării pledoaria pentru cântarea în comun în cadrul slujbei Sf. Liturghii, dar combinată cu secțiuni interpretate de corul pe mai multe voci, acolo unde acest lucru este posibil, adică există un cor cu un nivel de pregătire muzicală care nu impietează în nici un fel, prin interpretarea sa, asupra participării credincioșilor la serviciul religios: „acolo unde pot fi înființate și susținute coruri bisericești în 2, 3 sau 4 voci este foarte bine; dar decât un cor slab, fie din cauza numărului mic al coriștilor, fie din cauza nepregătirii muzicale a lor sau a dirijorului, mai bine să se cânte omofonal. Este sfâșietor să participi la Sf. Liturghie într-o biserică în care în loc să poți auzi o cântare

¹⁰ Gheorghe Șoima, *Funcțiunile muzicii liturgice*, „Biblioteca bunului păstor”, Sibiu, 1945, cf. Gheorghe Șoima, *Scrieri de teologie și muzicologie*, op. cit., p. 144.

¹¹ Idem, p. 146.

¹² Idem, p. 149.

¹³ Idem, p. 151.

bisericească în stare să-ți ajute la rugăciune, dimpotrivă îți biciuiește sensibilitatea sufletului și te tulbură cu strigăte sau cacofonii insuportabile... Dar chiar și în catedralele înzestrate cu cor bun trebuie să răsunе, măcar tot în a doua sau în a treia Duminică și cântarea bisericească omofonă, executată de toți participanții la slujbă, conduși vocal de către corul propriu-zis, care, la rândul său, să cante acum omofon”¹⁴.

Pentru mai multă claritate în ceea ce privește poziția pe care se situează Gh. Șoima, cităm și precizările făcute de autor în partea finală a acestui capitol și care ne relevă și un fin observator al credincioșilor care participă la serviciile religioase: „Nu cerem desființarea corurilor bisericești, ci numai ca muzica corală armonică să alterneze duminical – sau poate chiar la aceeași liturghie – cu muzica corală unisonă a tuturor credincioșilor din biserică... Cântarea corală excelează în funcțiunile: estetică, pregătitoare și îndemnătoare la rugăciune, catehetică și misionară mai ales printre intelectualii indiferenți. La rândul său, muzica bisericească în comun își îndeplinește foarte bine mai ales rolul de vehicol al rugăciunii, apoi rolul de înfrățire sufletească, rolul pedagogic și cel misionar mai ales printre neintelectuali”¹⁵.

Capitolul referitor la ”muzica bună și muzica rea”, aduce în discuție și problema cântării de strănă ardelene, după o interesantă dezbatere asupra criteriilor care pot departaja, în cele două categorii menționate, noile compoziții muzicale religioase. Iată însă, mai întâi, care ar fi în concepția sa atributele „muzicii bune”: „o compoziție muzicală bisericească vom numi-o bună, dacă, într-adevăr, prin ea ne simțim pregătiți și îndemnați la rugăciune, dacă prin intermediul ei ne putem chiar ruga, întrebuițând-o ca vehicol al sentimentelor noastre îndreptate către Dumnezeu...”¹⁶.

Părintele Gh. Șoima a publicat această lucrare în anul 1945, perioadă în care discuția despre unificarea obligatorie a muzicii bisericești din România, prin impunerea cântării psaltice uniformizate, prefigura o perspectivă cu consecințe îngrijorătoare pentru viitorul cântării de strănă ardelene. Poziția sa este tranșantă și judicios argumentată: „Admitem că o muzică bisericească, uniformă în toate ținuturile românești, ar fi un factor de și mai strânsă încheigare națională și creștină. Dar se cade să recunoaștem cu toții că actualele deosebiri ale muzicii bisericești din diferitele provincii române nu sunt, nici pe departe, atât de mari și de așa natură încât să periclitizeze unitatea națională și religioasă a Românilor. În fond, muzica

¹⁴ Idem, p. 158.

¹⁵ Idem, p. 160.

¹⁶ Idem, p. 163.

bisericească de strănă din Transilvania este identică cu cea psaltică a Vechiului Regat; cu unele excepții, glasurile bisericești pot fi reduse la aceleași scări muzicale și putem identifica aceleași cadențe. Deosebiri pe cari muzica bisericească ardeleană le prezintă față de cea psaltică, sunt datorite, în parte unei ușoare influențe culturale occidentale, dar mai ales influenței muzicii populare”¹⁷. Sunt prezentate cauzele care au permis exercitarea acestor înrâuriri și principala consecință, care are însă efecte benefice pentru credincioșii care participă la slujbe: practicarea cântării de către întreaga comunitate, care se regăsește în melodia doinită a troparelor și condacelor, a altor cântări liturgice din Ardeal.

Bun cunoscător al celor două tipuri de cântare de strănă (să nu uităm că studiile muzicale au fost făcute la București, unde a locuit timp de cinci ani și a avut ocazia să își apropie și cântarea psaltică), părintele Șoima sesizează și un aspect important al influenței folclorului zonal asupra cântării bisericești ardeleni: „Aici, pe leagănul românismului, identitatea celor două noțiuni: Lege românească și Lege creștinească ortodoxă, se extinde în bună măsură, și asupra domeniului muzicii. Aci, muzică bisericească de strănă și muzică populară românească însemnează, în bună parte, aproape același lucru. *Cântarea populară a românizat cântarea bisericească* (s.n.), iar aceasta a îmbisericit muzica populară (natural, nu pe toată)”¹⁸.

Concluzia la care preotul-muzician ajunge este afirmată cu tărie și net în favoarea păstrării muzicii de strănă ardeleni care „este unul dintre factorii cari au întreținut și întrețin și astăzi religiozitatea milioanei de Români ardeleni. Zeci de milioane de Români ardeleni s-au rugat și au lăudat pe Dumnezeu în sunetele acestor melodii bisericești românești. Atunci, dacă nimeni n-a avut inconștiența să afirme că religiozitatea Ardealului ar fi inferioară celei din vechea Țară Românească, cum poate susține cineva că muzica bisericească ardeleană n-ar avea valoarea muzicii psaltice?”

Probleme legate de cântarea bisericească se regăsesc și în alte lucrări elaborate de preotul Gh. Șoima de-a lungul deceniilor. Claritatea textelor, evitarea unor formulări sofisticate și explicațiile care denotă talentul pedagogic al autorului sunt atributele care au permis apropierea unui public larg de aceste lucrări, tipărite în revistele sibiene amintite. Fie că se oprește la *Rostul înalt al cântărilor bisericești*¹⁹, la *Cântarea în comun la Sfânta*

¹⁷ Idem, p. 163.

¹⁸ Idem, p. 164.

¹⁹ Gheorghe Șoima, *Rostul înalt al cântărilor bisericești*, în „Îndrumător bisericesc” (“Calendarul bunului creștin”), nr. 39-40, Sibiu, 1957, p. 179-182.

*Liturghie*²⁰ sau dezbate importanța învățării cântărilor bisericești²¹ ori vorbește despre *Folclorul muzical în confruntare cu definiția clasică a frumosului*²², conținutul bogat în informații, curgerea frazei, tonul calm, apropiat al autorului trezesc interesul și fac mereu plăcută parcurgerea textului. Totodată, studiile și articolele părintelui Șoima atrag atenția asupra diversității domeniilor abordate, asupra actualității multora dintre temele abordate, dar și asupra solidei sale pregătiri teologice și muzicale grație căreia poate dezbate teme dintre cele mai spinoase, poate adopta poziții ferme și formula concluzii argumentate. Datorită acestor calități, preotul muzician, al cărui destin a fost legat de școala teologică sibiană și de Catedrala Mitropolitană al cărei cor l-a dirijat decenii la rând, câștigă un loc aparte în sufletul cititorului contemporan, pentru care lectura unor texte redactate în urmă cu mai multe decenii poate fi o lectură instructivă și plină de învățăminte.

De aceea, parafrazându-l pe preotul-muzician Gh.Șoima, putem spune și noi că omagiind această personalitate și readucând-o în conștiința tinerilor muzicieni și teologi îndeplinim o datorie morală, pornită din convingerea că asemeni înaintașilor săi de la Sibiu el și-a adus contribuția nu doar la dezvoltarea muzicii bisericești din vremea sa, „ci a lăsat și pentru posteritate o comoară de frumuseți artistice muzicale, o dată cu imaginea unui model de viață personală, oricând vrednic de imitat”²³.

Bibliografie selectivă

- | | |
|---------------------|---|
| Catrina, Constantin | – <i>Gheorghe Șoima, un animator al muzicii corale</i> , în „Tribuna Sibiului, Sibiu, nr. 83, 26 mai 1968, p. 3 |
| Catrina, Constantin | – <i>Gheorghe Șoima, un suflet și o credință pentru muzica meleagurilor străbune</i> , în „Telegraful Român”, Sibiu, nr. 5-8, 1991, p. 4-5. |
| Cosma, Viorel | – <i>Muzicieni români. Lexicon</i> , vol. IX, Editura Muzicală, București, 2006, p. 42-43 |

²⁰ Gheorghe Șoima, *Cântarea în comun la Sfânta Liturghie*, în „Îndrumător bisericesc” („Calendarul bunului creștin”), nr. 39-40, Sibiu, 1970, p. 141-142.

²¹ A se vedea, în acest sens, *Să învățăm cântările bisericești*, în „Îndrumător bisericesc” („Calendarul bunului creștin”), nr. 39-40, Sibiu, 1948, p. 173-174.

²² Gheorghe Șoima, *Folclorul muzical în confruntare cu definiția clasică*, în „Studii și comunicări”, nr. 1, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, Sibiu, 1978, p. 71-79.

²³ Gh. Șoima, *Centenarul „Timotei Popovici”*, „Biserica Ortodoxă Română”, nr. 9-10, 1970, p. 1052.

- Ionescu, Gheorghe – *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, Editura Sagitarius, București, 2003, p. 427-428
- Popescu, Ioan, Gh. – *Preotul profesor Gheorghe Șoima*, în „Mitropolia Ardealului”, Sibiu, anul XXX, (1985), nr. 11-12, (nov.-dec.), p. 798-802
- Șoima, Gheorghe – *Scrieri de teologie și muzicologie*, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 2010

ACTUALITATEA CREAȚIEI COMPOZITORULUI GHEORGHE ȘOIMA ÎN REPERTORIILE CORURILOR ȘCOLARE. REVITALIZAREA CÂNTĂRII CORALE ÎN ȘCOLI

Lect. univ. dr. Paul Valentin Mioreanu
Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, Facultatea de Muzică

Summary

The Contemporaneousness of the Composer Gheorghe Soima's Artistic Creation in the Repertoires of School Choirs. The Revival of Choral Singing in Schools

Apart from professional choirs, the majority of which performing within higher education musical institutions or as components of certain philharmonics or musical theatres, the Romanian choral movement lives through the pure enjoyment of singing belonging to people who are dedicated to art, to believers from churches and to children.

The more pleasant it becomes when it can be noticed that, in upper-secondary education, school choirs still function and even with very good results, thanks to active and competent music teachers.

The creation of the composer Gheorghe Soima is mainly directed towards amateurs' choirs. This is precisely the reason for which I consider that a part of his works can be successfully introduced in school choirs repertoires, irrespective of their type: folkloric adaptations, carols, religious songs.

In this way, the contemporaneousness of the musical creation belonging to the composer Gheorghe Soima contributes to the revival of school choral singing, adding a stepping stone to the foundation of any repertoire.

Keywords: repertoire school choir creation contemporaneousness education Gheorghe Soima

Activitatea didactică a profesorului de Educație muzicală se interferează cu cea culturală, în obligațiile sale intrând pregătirea elevilor pentru activitățile ce se desfășoară în cadrul cercurilor artistice, instruirea și conducerea corului școlar, participarea elevilor la manifestări muzicale, concerte, spectacole de operă, servicii liturgice, etc. Prezențele artistice școlare devin, astfel, parte componentă a vieții culturale locale și naționale și au o importanță deosebită pentru pregătirea elevilor pentru viața socială și culturală.

Scurt istoric al mișcării corale școlare românești

Principalul element de legătură a activității școlare cu cea extrașcolară îl reprezintă corul școlii.

Corul școlar are rădăcini puternice, care sunt menționate în arealul cultural românesc începând cu prima parte a secolului al XIX-lea, el fiind principala formă de expresie în cadrul vieții artistice a comunității. De atunci și până în prezent generații de profesori au avut performanțe deosebite la acest nivel.

De asemenea, corurile școlare au constituit permanente izvoare ce au furnizat, în timp, interpreți vocali, care, mai apoi, au fost prezenți în cadrul unor formații de referință, cum ar fi: Corul de copii al Radiodifuziunii Române, Corul de copii Symbol, Corala Allegretto, etc.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea este semnalată montarea primei operete românești, *Crai Nou*, chiar de către autor, compozitorul și profesorul Ciprian Porumbescu, la care au participat, în calitate de interpreți vocali, coriști sau instrumentiști, elevi de-ai săi, de la Gimnaziul din Brașov.¹

La începutul secolului al XX-lea, ministrul Spiru Haret, fondatorul învățământului românesc modern, formulează, printre altele, legislația activității artistice școlare. El însuși un practicant, în tinerețe, în domeniul muzicii, a legiferat o serie de facilități care să ducă la o dezvoltare puternică a educației muzicale și a vieții artistice în școlile de la orașe și sate. Spre exemplu școlile vremii erau dotate cu săli speciale pentru activități artistice.

Principalul document, semnat în calitate de ministru, care reflectă concepția sa privind educația muzicală îl constituie circulara nr. 9445 din 28 august 1902 (inspirată de ideile muzicienilor Alexandru Podoleanu și D. G. Kiriac).²

Printre altele actul oficial subliniază necesitatea introducerii în repertoriile muzicale școlare a cântecelor naționale cele mai cunoscute și mai ușor de intonat de către copii. Prin acestea să se deschidă drumul legăturilor dintre viața muzicală școlară și cea culturală a comunității în care se află școala.

Alt document important referitor la lărgirea sferei activităților extrașcolare îl reprezintă Monitorul Oficial din 17 august 1902, semnat de același ministru, care făcea publică legiferarea organizării anuale a

¹ Vasile, Vasile, *Metodica Educației muzicale*. București, Editura Muzicală, 2004, pag. 277.

² Mihail, Tănăsescu, *Muzica în școala secundară*. în *Lui Spiru Haret. Ale tale dintru ale tale. La împlinirea celor 60 de ani*, . București, 1911, pag. 479.

concursurilor corale școlare, asemenea manifestări urmând să nu statueze doar un cadru strict concurențial, ci să concretizeze și activitatea componistică prin prezentarea unor lucrări muzicale cu un adevărat conținut patriotic, moral, instructiv și educativ.

Ca urmare, au apărut colecții de cântece, cum ar fi: D. G. Kiriac – *Coruri școlare*, Gavriil Musicescu – *25 cânturi*, Grigore Teodosiu – *Ciripit de păsărele*, D. G. Kiriac, N. Bărbulescu, N. Saxu – *Culegere de coruri pentru uzul copiilor din școalele primare*.³

În anul 1906, apar noi prevederi, în ceea ce privește cântarea corală în școli:

- obligativitatea participării tuturor elevilor la repetițiile pe voci și la ansamblul general;
- repertoriul trebuia să cuprindă: piese patriotice, religioase, morale, educative;
- care erau concursurile corale școlare anuale obligatorii, stipulându-se și faptul că puteau fi organizate, de către autoritățile locale, și alte manifestări artistice asemănătoare.⁴

Ion Popescu – Pasărea, profesor, compozitor și cântăreț bisericesc, a subliniat meritul lui Spiru Haret de a fi revoluționat organizarea corurilor bisericești din mediul rural, prin alcătuirea acestora, cu precădere, din copii, contribuind, în acest fel la o bună educație a tineretului.⁵

Perioada interbelică a consemnat, în paralel cu dezvoltarea vieții artistice în școli, și cristalizarea unei literaturi corale specifice glasurilor de copii, prin includerea folclorului în activitatea educativă datorită efortului unor muzicieni de mare valoare, precum: Gheorghe Cucu, Ion Vidu, Dimitrie Cuclin, George Breazul, Timotei Popovici, Ioan Chirescu, Nelu Ionescu, ș.a.

După cel de-al doilea război mondial, instaurarea guvernului comunist din România a propagat și prin artă noua orânduire. Corurile de toate categoriile și-au reformulat repertoriile, în care rolul de bază îl aveau cântecele patriotice, de esență socialistă, dar și cântecele populare.

Școlile, atât cele de la oraș, cât și cele din mediul rural aveau coruri impresionante ca număr de elevi.

³ Gheorghe, Adamescu, *Viața și activitatea lui Spiru Haret*. București, Editura Cartea Românească, 1936, pag. 35.

⁴ Vasile, Vasile, *Metodica Educației muzicale*. București, Editura Muzicală, 2004, pag. 278-279.

⁵ Ion, Popescu - Pasărea, *Corurile bisericești la sate*. în *Lui Spiru Haret. Ale tale dintru ale tale. La împlinirea celor 60 de ani*. București, 1911, pag. 810.

Între anii 1970 și 1990 concursurile între corurile școlare s-au înmulțit, culminând cu Festivalul Național „Cântarea României”, însă, din păcate, repertoriile impuse, ce conțineau multe cântece de laudă pentru conducătorii vremii, scădeau valoarea mesajului artistic. Totuși, datorită creațiilor unor muzicieni de valoare, precum: Gheorghe Șoima, Ilie Micu, Vinicius Grefiens, Liana Alexandra, Irina Odăgescu-Țuțuianu, ș.a. s-au strecurat și cântece de bună calitate, fie că erau prelucrări din folclorul românesc, fie că făceau parte din structurile contemporane de exprimare muzicală.

Contemporaneitatea creației corale a compozitorului Gheorghe Șoima valorificată în repertoriile corurilor școlare

Creația compozitorului Gheorghe Șoima se îndreaptă, în mare măsură, către corurile de amatori. Tocmai de aceea consider că o parte din lucrările sale pot fi introduse, cu succes, în repertoriile corurilor școlare, indiferent de gen: prelucrări folclorice, colinde, cântece religioase. Acest lucru este subliniat de introducerea, de către autorii de manuale și programe de Educație Muzicală, a unor piese de largă audiență din opera muzicală a compozitorului Gheorghe Șoima. Iată și exemple:

- *Mândru-i jocul hațegana* în Educație Muzicală, clasa a VI-a, București, Editura Teora, 1998, pag. 56, autori: Rausch Regeni și Ciurumelescu Simona;
- *Sus în curtea lui Crăciun* în Educație Muzicală, clasa a VII-a, București, Editura Niculescu, 1999, pag. 65, autori: Lupu Jean, Marinescu Dănilă Lucia și Obreja Georgeta;
- *Mândru-i jocul hațegana* și *Tropotita* în Programa școlară pentru clasa a X-a, ciclul inferior al liceului (repertoriu coral – sugestii), aprobată prin Ordinul ministrului nr. 4598/31.08.2004, București, Ministerul Educației și Cercetării, Consiliul Național pentru Curriculum.

Piese au fost selecționate pentru faptul că acestea sunt accesibile, ușor de memorat și interpretat, pe placul elevilor.

Cea mai importantă este, însă, introducerea acestor lucrări, dar și a altora în repertoriile corurilor școlare, atât din sistemul preuniversitar, cât și din cel universitar. Gheorghe Șoima, ca dascăl, a știut faptul că o creație muzicală trebuie să se adreseze, în primul rând, tineretului iubitor de muzică, ca apoi aceasta să fie perpetuată din generație în generație. Muzica trebuie să aibă o trimitere clară către formația vocală, fapt relevat și în presă nu de puține ori.

Una dintre aceste dovezi este prezentată în revista „Clubul” sub semnătura lui Constantin

Rădulescu, director artistic al Casei Centrale a Creației Populare Sibiu, la data de 6 iunie 1953, în care este remarcată: „(...)contribuția deosebit de valoroasă a compozitorilor sibieni Gheorghe Șoima, Ilie Micu și Victor Loidl, care au creat cântece noi pentru formațiile lor”.⁶

Cântecele profesorului și compozitorului Gheorghe Șoima sunt prezente, și astăzi, în repertoriul coral al multor formații alcătuite din elevi sau studenți, fie că acestea sunt constituite în comune și orașe din județul Sibiu sau din întreaga țară. Ca suport al acestei afirmații voi enumera doar câteva dintre acestea, fără o ordine prestabilită:

- Corul *Cappella Transylvanica* al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca – dirijor prof. Cornel Groza (în cadrul celei de-a XIII-a ediții a Festivalului Muzicii Românești, desfășurat la Iași în data de 12 octombrie 2009 a avut în repertoriu și lucrarea *Jieneasca* de Gheorghe Șoima);
- Corul bărbătesc al Facultății de Teologie „Andrei Șaguna” din Sibiu – dirijor prof. Vasile Grăjdian (numeroase concerte în care sunt incluse și lucrări ale compozitorului Gheorghe Șoima);
- Corala *Marisiensis* a Facultății de Muzică din Târgu-Mureș – dirijor prof. Paul Mioreanu (în cadrul Festivalului de datini, desfășurat la Miercure-Ciuc în data de 17 decembrie 2009 a avut în repertoriu și lucrarea *Sus în curte lui Crăciun* de Gheorghe Șoima; în spectacolul realizat cu prilejul Zilei Universității de Arte din Târgu-Mureș în data de 9 aprilie 2010 a avut în repertoriu și lucrarea *Mândru-i jocul hațegana* de Gheorghe Șoima);
- Formațiile vocale școlare din Miercurea Sibiului – dirijor înv. Dan Rău, Avrig – dirijor prof. Ioan Paraschiv;
- Corul *Viva la musica* al Colegiului Național „Gheorghe Lazăr” Sibiu – dirijor Paul Mioreanu.

Și cu siguranță lista poate continua.

În acest fel, contemporaneitatea operei muzicale a lui Gheorghe Șoima contribuie la revitalizarea cântării corale în școli și universități, constituind parte temeinică din temelia oricărui repertoriu.

⁶ *** , *Ilie Micu*, seria personalia nr. 2, Sibiu, 2006, pag. 16

Corurile școlare, comuniuni polarizatoare ale activităților artistice din învățământul preuniversitar

În afara corurilor profesioniste, majoritatea funcționând în cadrul instituțiilor de învățământ superior muzical sau ca părți constituente ale unor filarmonici sau teatre muzicale, mișcarea corală românească trăiește prin bucuria de a cânta a oamenilor de la țară, a credincioșilor din biserici și a copiilor.

Este cu atât mai plăcut, cu cât se observă că, încă, în învățământul preuniversitar, datorită unor profesori de muzică activi și competenți, corurile școlare funcționează, și chiar cu foarte bune rezultate.

În perioada actuală, din nefericire, corurile școlare s-au împuținat. Noile orientări din învățământul românesc aproape că au scos din funcțiune programele de educație muzicală. Ținând cont, că doar la clasele I-VII mai există o oră pe săptămână de muzică (la clasa a VIII-a doar o oră la două săptămâni), iar la liceu aproape deloc, este un miracol că mai funcționează formații vocale ori vocal-instrumentale. Și acest lucru se întâmplă, mai ales, în școlile conduse de directori care iubesc artele și care, prin decizie proprie, de altfel legală, sprijină activitatea culturală prin alocarea a 1-2 ore pe săptămână pentru cor.

Totuși se observă foarte clar că, în școala românească, reforma întârzie să-și arate roadele. Degeaba, teoretic, activitatea este prezentată în culori vii. Din păcate, realitatea este mult diferită. Spre exemplu, nu există, în majoritatea școlilor, o sală specială pentru muzică, dotată cu tot ceea ce este necesar. Ansamblul coral se desfășoară acolo unde se găsește loc și dacă nu ar fi copiii atât de inimoși, cu greu ar avea rezultate. Însă acesta este norocul profesorului de muzică (în general vorbind). Ce poate fi mai frumos când vezi copii care se bucură că au prilejul să cânte în cor. Iar rezultatul, după multe repetiții, desfășurate cu greutate, datorită programului școlar încărcat, vine prin serbări care sunt apreciate, în unanimitate, de părinți, profesori, colegi.

Un cor de elevi poate funcționa astăzi și printr-o adaptare a repertoriului de către profesorul dirijor. Pe lângă unele cântece mai vechi, de sorginte populară sau patriotică, este strict necesar ca programul unui cor școlar să cuprindă piese moderne (chiar din repertoriul de muzică ușoară), cu acompaniament instrumental realizat de profesorul coordonator sau chiar de către unii copii talentați ori cu acompaniament înregistrat (negativ).

Cu toate restructurările din învățământul românesc contemporan, profesori de muzică de vocație, compozitori, iubitori de artă s-au unit și organizează, în continuare, acolo unde se mai poate, concursuri, festivaluri

de muzică, rezevate corurilor de copii spre satisfacția tuturor celor care îi ascultă.

Dacă va fi un progres în viitor, este greu de spus, ținând cont de permanentele schimbări legislative din învățământul românesc, și din societate, în general, dar trăim cu speranța că, în continuare, energia stimulativă a copiilor, va urni odată și odată școala românească, iar corurile vor răsună cu bucurie și mai mare.

Bibliografie

- Adamescu, Gheorghe, *Viața și activitatea lui Spiru Haret*. București, Editura Cartea Românească, 1936
- Popescu - Pasărea, Ion, *Corurile bisericesti la sate*. în *Lui Spiru Haret. Ale tale dintru ale tale. La împlinirea celor 60 de ani*. București, 1911
- Tănăsescu, Mihai, *Muzica în școala secundară*. în *Lui Spiru Haret. Ale tale dintru ale tale. La împlinirea celor 60 de an*, . București, 1911
- Vasile, Vasile, *Metodica Educației muzicale*. București, Editura Muzicală, 2004
- ***, *Ilie Micu*, seria personalia nr. 2, Sibiu, 2006

ÎN MEMORIAM: GHEORGHE ȘOIMA GÂNDURI PE MARGINEA CORESPONDENȚEI CU PROFESORUL CONSTANTIN CATRINA

Nicolae Scutea
Sibiu

În Memoriam: Gheorghe Șoima. Thoughts on the Correspondence with Professor Constantin Catrina

Keywords: Gheorghe Șoima correspondence Constantin Catrina

Se împlinește la sfârșitul acestui an un sfert de veac de la plecarea dintre noi a compozitorului, dirijorului și profesorului Gheorghe Șoima iar peste nu mult timp, în luna februarie a anului viitor, vom aniversa centenarul nașterii marelui muzician (n. 13 februarie 1911 – m. 26 noiembrie 1985).

Personalitate complexă, cu preocupări didactice în învățământul teologic și cel muzical, de instruire a unor formații muzicale de amatori dar și cu aplecare în domeniul creației muzicale, Gheorghe Șoima este autorul unor lucrări de o certă originalitate de expresie și stil în vasta literatură muzicală românească. A scris muzică vocal-simfonică și simfonică, muzică de cameră și corală în care a dovedit multă exigență față de sine însuși, trudind cu migală la definitivarea fiecărei pagini muzicale reușind, surprinzător, să rămână natural și logic în construcția operelor sale. De reținut sunt lucrările sale vocal-simfonice **Baladă pentru cor și orchestră** și **Octoihul de la Sibiu**, cele simfonice **Moment rapsodic**, **Odă în memoria lui Gheorghe Lazăr**, **Simfonia “Alpii Transilvaniei”** etc. compozitorul excelând în creația corală unde legătura între text și muzică dispune de o osmoză atât de perfectă încât ai senzația că nu poți dezlipi muzica de poezie, plastica imaginilor vădind o unitate exemplară. De altfel, multe din lucrările sale corale – cum ar fi **Jieneasca**, **Mândru-i jocul Hațegana** sau cele ce compun **Suita de cântece ciobănești** sau opereta folclorică **Nunta ciobănească** realizată pe un text de Corneliu Dragoman – au devenit, în timp, adevărate șlagăre.¹

Dar obiectivul prezentului nostru demers nu este acela de a face o analiză largă asupra vieții și activității compozitorului Gheorghe Șoima ci

¹ Scutea, Nicolae: **Pr. Prof. Gheorghe Șoima – un pisc al Alpilor Transilvaniei**, în **Îndrumător bisericesc** pe anul 1993, pag. 229-232

doar acela de a creiona câteva trăsături ale personalității sale din perspectiva unor scrisori, mai precis cinci dintre cele expediate prietenului său Constantin Catrina, compozitor, dirijor și profesor brașovean, născut la Tiu-Cernătești, județul Dolj, la 6 noiembrie 1933. Astăzi un apreciat muzicolog, Constantin Catrina a studiat la Craiova și Brașov și s-a perfecționat la Conservatorul de Muzică din București. A scris articole, studii, recenzii, cronici muzicale în mai toate publicațiile românești de specialitate, a susținut conferințe, concerte-lecții, comunicări științifice având înclinații și în domeniul creației muzicale, în special cea corală, iar în ultimii ani o contribuție deosebită în domeniul cercetării și valorificării muzicii de tradiție bizantină în țara noastră.

Cei doi muzicieni s-au cunoscut în urmă cu o jumătate de veac, cu prilejul concursurilor corale ce se organizau la nivelul regiunilor și raioanelor administrative din acea vreme. ” În astfel de împrejurări, îmi mărturisea Constantin Catrina, am fost adesea emoționat de frumusețea pieselor corale ale compozitorului Gheorghe Șoima și de felul său robust și direct, cu elan, prin care se manifesta ca dirijor iar discuțiile personale profesionale nu depășeau niciodată tonul unei evidente amabilități și prietenii pe care distinsul muzician le dovedea în fața celor care îi erau parteneri de dialog ”.

Dirijor al corului Casei de cultură din Rupea, în acea perioadă, Constantin Catrina a pus în repertoriul formației corale pe care o pregătea multe dintre lucrările lui Gheorghe Șoima, interpretate cu multă plăcere de către coriști cu prilejul diferitelor concerte prezentate pe scena casei de cultură din oraș sau în alte centre culturale din țară. În aceste momente s-a conturat prietenia dintre cei doi muzicieni, prietenie care s-a consolidat după întâlnirea de la Rupea, cu ocazia unei consfătuiri de specialitate la care au participat mai mulți muzicieni din regiunea Brașov. ” De la această dată, își continuă mărturisirea Constantin Catrina, toate scrisorile și felicitările ocazionale mi se adresau cu ” frate ” sau ” fratelui Constantin Catrina ”. Cu timpul, acestor întâlniri ocazionale li s-au adăugat mai multe vizite pe care Constantin Catrina le-a efectuat la domiciliul lui Gheorghe Șoima din Sibiu, prilej cu care s-au purtat fructuoase discuții pe marginea mișcării corale din țara noastră dar și altele de factură teologică cu care muzicianul brașovean încerca să se familiarizeze. Multe din aceste probleme se vor regăsi, ulterior, amintite și în corespondența purtată de către cei doi muzicieni pe parcursul a aproape două decenii.

Prin grija profesorului Constantin Catrina am intrat în posesia a cinci dintre scrisorile primite de la Gheorghe Șoima între anii 1966-1980 și din care încercăm să ne dăm seama de problemele ce-l preocupau pe muzician în

acea perioadă. Pe de o parte, epistolele sunt importante prin informațiile inedite ce le cuprind, pe de altă parte prin exprimarea neocolită, spontană și nealterată de considerente exterioare, a judecăților cu privire la evenimentele sau fenomenele cultural-istorice la care se referă. Dincolo de elementul inedit ori de senzație, aceste file de corespondență îl înfățișează pe Gheorghe Șoima așa cum a fost el, în forma lui firească, fără înfrumusețări stilistice, lipsit de aureola sa artistică.

În finalul uneia dintre scrisorile expediate lui Constantin Catrina în data de 9 octombrie 1966, în care îi relatează, în special, despre activitatea sa ca dirijor al mai multor formații corale din Sibiu – corul Reuniunii Meseriașilor, Reuniunea de Muzică ” Gheorghe Dima ”, corul Întreprinderii Poligrafice, corul Sindicatului Învățăământ - din comunele Nocrich, Săliște, Poiana Sibiului, Rășinari etc., Gheorghe Șoima îi destăinuiește prietenului său brașovean și despre unele cercetări întreprinse de el în domeniul armoniei: ” Prin anul 1957, scrie Gheorghe Șoima, am prezentat Uniunii Compozitorilor un mic studiu original de armonie, despre sub-suprasensibilizarea acordului. Referentul a scris că este o concepție armonică ” idealistă ” și că nu cifrez corect complexele armonice concepute de mine. În schimb, maestrul Dimitrie Cuclin mi-a scris un referat – în particular – extrem de elogios. Nu are rost să scrii despre el până ce mi se vor cânta unele lucrări simfonice pe care le-am scris în anii de curând în spiritul acelei concepții armonice. În general sunt convins că nu este cazul să scrii despre mine. Poate cu prilejul vreunui succes simfonic (?) sau.....după moarte. Sper că mă vei asculta”.

Parțial, Constantin Catrina i-a ascultat rugămintea, nu a scris nimic referitor la inovațiile armonice ale lui Gheorghe Șoima, însă despre activitatea dirijorală prodigioasă și bogata creație muzicală a prietenului său a scris mult și convingător, atât în publicațiile de specialitate cât și în diferite ziare și reviste ale vremii.

La problema enunțată mai sus, însă, Gheorghe Șoima revine într-o scrisoare ulterioară, datată 20 iunie 1968, în care îl informează pe Constantin Catrina că lucrarea sa despre sub-suprasensibilizarea acordului i-a fost achiziționată de către Uniunea Compozitorilor însă fără intenția de a o publica: ”Este în acea lucrare, scrie compozitorul, o concepție proprie despre cromatizarea acordului până la ultima expresie, pe temeiul ” teoriei ” (!) mele că sensibilele pot înlocui sunetele reale ale unui acord diatonic.....Desigur se impun anumite precauții de ordin estetic-psihologic. Și mai sunt și niște reguli, de fapt aceleași din Armonia de școală. Este o concepție căreia nu i s-a dat importanță, ceea ce acum îmi convine. Regret numai că nu am timp să pot aplica. Am scris **Trei imagini simfonice** la care

am aplicat armonic această teorie. Lucrarea are aprobare să se cânte în concert simfonic pentru a se imprima cu acea ocazie și apoi, pe baza benzii, să se discute din nou la Uniune. Dar, deși s-a aprobat copierea materialului de orchestră de către Serviciul de copiat al Uniunii, totuși, nu mi s-a trimis, după cinci luni, materialul. E posibil să se fi pierdut și partitura”.

Prin tot ceea ce a realizat, Gheorghe Șoima se descoperă a fi un creator înzestrat dar lipsit de îndrăzneala limbajului sonor al epocii marilor reforme. Muzicalitatea sa deosebită i-a permis însă să pătrundă în esența fenomenului muzical. Muncea mult, cu pasiune și dăruire de sine, era foarte ordonat, îi plăceau disciplina și punctualitatea. Principalele trăsături ale caracterului său erau sensibilitatea, dârzenia și o mare căldură sufletească. Pe lângă toate acestea era profund liric, meditativ, uneori melancolic gândind că vine o vreme când ne dăm seama că tot ceea ce facem va deveni la timpul său o amintire, semn al maturității care nu se poate concepe fără întoarceri în trecut, acolo unde impresiile sunt puternice și sunt singurele care nu se șterg, restul nefiind decât simple repetiții, un rezultat al obișnuinței. Oamenii se bucură ori de câte ori își amintesc de unele greutăți pe care le-au depășit cu mai multă vreme în urmă și sunt fericiți povestind de acele întâmplări care pentru moment nu-i mai afectează. Meditând la aceste probleme iată ce-i scrie Gheorghe Șoima prietenului său în 30 iulie 1971:

”Amintirile sunt de două feluri: sterile și fecunde. Cele sterile revin aproape uniform; amintirile fecunde reapar simțitor schimbate, mai vii ele însele, în timp ce sterilele mor tot mai mult. Amintirea unui succes nemeritat nu ne stimulează în muncă, nu produce declanșări de noi energii, nu determină puteri sporite. Când însă ne aducem aminte de un succes care ne-a încununit ostentiv susținute, îndrumate înțelept, acea rememorare ne înviorează, sporește încrederea pe care suntem datori s-o avem și în noi înșine, alimentează propriul nostru optimism. Dacă efectul pozitiv al unei plăcute amintiri se răsfrânge în mod nemijlocit asupra celui ce are amintirea apoi, indirect, ea va avea efect bun și asupra societății căreia subiectul respectiv îi dăruiește, în mod firesc, o bună parte din rezultatul activității sale. Uneori, însă, chiar o amintire dureroasă poate avea efect salutar dacă suntem astfel educați și formați încât să avem tăria necesară unei astfel de pozitive convertiri a durerii. Amintirea unui insucces poate prilejui o analiză autocritică de eficiență pozitivă. Când amintirea aceasta ne dezvăluie și vinovății din afară de noi, obiective, atunci ne este și mai ușoară convertirea durerii în stimulent al râvnei, zelului și hotărârii ce se actualizează”.

Gheorghe Șoima era un sincer admirator al celor ce repurtau succese în plan social sau artistic, însușire de o mare noblete spirituală cu care doar artiștii autentici sunt înzestrați. Iată cum, într-o deplină sinceritate, în

scrisoarea expediată lui Constantin Catrina în data de 18 decembrie 1980, Gheorghe Șoima apreciază evoluția artistică a lui Dinu Niculescu, dirijor al Filarmonicii de Stat din Brașov, cu prilejul unor prezențe ale acestuia pe scena de concert sibiană:

”Pe muzicianul Dinu Niculescu l-am văzut dirijând numai în două-trei dăți la Sibiu; o dată cel puțin la pupitrul orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat din Brașov. Suficient pentru ca să simt să devin medium-ul auditor și spectator al unui dirijor cu puternică personalitate. Suficient pentru a-mi prilejui (și determina) trăiri emoționale profunde, dar și de predispunere la meditare filozofică. Gestică lui cuvânta, însuflețea sau mângâia, răscolea sau potolea, potrivit desfășurării muzicale; mai mult, determinând, în mare măsură, caracterul desfășurării. Aș putea spune că arta sa dirijorală o caracteriza liniaritatea dreaptă numai în mică măsură și, rareori, când cerea imperios caracterul frazei muzicale, făcea concesii în favoarea undulației. O gestică ce iradia multă energie, nefeminizată, masculină. Chiar pentru nuanțele **piano** și **pianissimo** când, în mod firesc, bagheta schița mișcări mici, Dinu Niculescu degaja energie, obligând orchestra să realizeze aceste nuanțe. În pasaje **fortissimo** știa să țină mâna stângă sus, vibrândă sau nu, cu palma semideschisă spre public iar în momente de culminație dinamică întorcând-o brusc spre orchestră și deschizând-o exploziv. Nu-mi amintesc precis dar mi-a rămas impresia că atunci când asemenea perioade trebuiau realizate **crescendo** ridica mâna stângă progresiv. Firește, în asemenea cazuri mâna dreaptă tacta dar, ca și în alte situații, nu schematic ci expresiv, artistic. Când perioadele aveau un **tempo giusto**, viu, dreapta nu mai tacta ci numai impulsiona din când în când, intervenind decisiv în momentul culminant, spre a dubla funcția explozivă a mâinii stângi. Efectul era extraordinar, în orchestră și public deopotrivă. Totdeauna, în mod spontan dar poate și studiat, Dinu Niculescu prilejuia auditorilor dublarea impresiei auditive cu cea vizuală a gesticii sale, cele două completându-se reciproc și furnizând spiritului receptor și prelucrător o substanță unitară. Ce-i drept, îl favoriza și statura sa fizică: înălțimea potrivită a corpului - mai curând înaltă decât mijlocie - și dimensiunile brațelor, de asemenea, puțin peste mijlociu. Mai ales, însă, trăsăturile bărbătești ale feței, dominând și aici liniile drepte și, desigur, privirea sa scrutătoare, pătrunzătoare, totuși permanent umană. Deși neesențial, să spunem că fracul îl ”prindea” excelent, mai ales că avea talia aproape sveltă. La oarecare depărtare de Brașov, după 17 ani de la moartea lui Dinu Niculescu, e firesc să-mi amintesc rareori de el. Totdeauna, însă, simt forța unei prezențe spirituale a sa și-l revăd în ipostază dirijorală. Mai precis, dirijând, mi se pare fără partitură, ultimele măsuri din **Simfonia a VI-**

a ”**Patetica**” de P.I.Caeaikovski. Cu mâinile în jos, stânga încremenită, cu corpul aplecat puțin înainte, cu bărbia atingând pieptul, mi se pare cu ochii închiși. În nuanța **ppp** orchestra gemea cu totul surd. Sunt puternic convins că, dacă în timpul formării sale ca muzician ar fi avut prilejul de a-și continua studiile și în străinătate, văzând la pupitru dirijori celebri, Dinu Niculescu ar fi ajuns unul dintre dirijorii cei mai apreciați din lume. Dar și așa, a fost un mare dirijor ”.

În aceeași termenii elogioși vorbește Gheorghe Șoima despre un alt mare muzician, Victor Bickerich, dirijor, organist, profesor și muzicolog brașovean care, în cadrul primei ediții a ” Zilelor creației muzicale din regiunea Brașov ” i-a interpretat, cu mare succes, prelucrarea simfonică a cunoscutei piese **Jieneasca**, scrisă de compozitor în anul 1953: ” Câtă conștiinciozitate, scrie Gheorghe Șoima în scrisoarea adresată lui Constantin Catrina la 30 iulie 1971, câtă tragere de inimă și câtă muzicalitate a arătat Victor Bickerich în pregătirea și dirijarea lucrării mele! Da, el, virtuozul organist de la Biserica Neagră, muzicianul complet și omul de vastă cultură, dublat de o ținută morală aleasă rareori întâlnită, el îmi dirija lucrarea. Am fost copleșit de emoție încă din clipa în care mi se comunicase că acceptă să mi-o dirijeze. Când l-am văzut cu câtă însuflețire îmi interpreta lucrarea, la vârsta sa, inima mea i-a trimis întreaga recunoștință. Nu atât pentru succesul cert pe care l-a avut lucrarea, împreună cu succesul dirijorului, cât pentru generozitatea de a se înhăma la studierea și pregătirea unei partituri necunoscute, de altă factură în raport cu repertoriul care-i era familiar. Și acum, când aștern aceste fugare rânduri, îmi revine în minte statura morală, nobilă a muzicianului și omului distins Victor Bickerich, memoriei căruia aș vrea să-i pot adresa acum cel mai respectuos omagiu”.

Ca toți muzicienii din vremea sa, Gheorghe Șoima a fost angajat cu întreaga disponibilitate în mișcarea artistică de amatori, fenomen de masă susținut și încurajat de conducerea statului de atunci. Compozitorul a pregătit mai multe formații muzicale din Sibiu, Rășinari, Săliște, Poiana Sibiului pentru care a scris o serie de lucrări și cu care a obținut succese memorabile în cadrul concursurilor ce aveau loc în acei ani pe plan local, regional și național. De atunci, încă, Gheorghe Șoima și-a dat seama că fenomenul artei de amatori nu va fi de durată, el nu va putea mulțumi pe consumatorul de artă ale cărui gusturi cunosc o evoluție constantă. Referitor la această problemă, în aceeași scrisoare din 30 iulie 1971, trimisă lui Constantin Catrina, face următoarea apreciere: ”Astăzi, când aproape în fiecare casă există câte un mic aparat de radio iar foarte multe familii au și televizor, oamenii nu se mai mulțumesc cu nivelul comun al artei de amatori, cu nivelul miilor de formații care în concursurile artiștilor amatori nu pot ajunge

nici până în faza interjudețeană. Omul contemporan are posibilitatea să audă și să vadă la aparatele de televiziune formații profesionale și formații laureate de artiști amatori. Interpreți individuali, de asemenea. Pentru a realiza nivelul artistic corespunzător, formațiile profesionale muncesc artistic zilnic, ore în șir. Chiar și formațiile laureate de artiști amatori au atins nivelul lor artistic în condiții excepționale, cu artiști amatori dotați superior, cu instructor excepțional dotat sau cu colectiv de instructori și cu număr mare de repetiții săptămânal. Nu peste tot poți găsi instructori excepționali sau câte un colectiv de instructori pentru o singură formație; nu peste tot oamenii sunt excepțional dotați, nu toate întreprinderile și toate satele sunt mari încât să se poată selecționa suficiente elemente excepțional dotate. Este adevărat că omul preferă uneori artei superioare a altora propria sa manifestare muzicală, coregrafică etc. Aceasta are loc, însă, în situații speciale, de petrecere, excursie etc. când nu artisticul primează ci dispoziția sufletească colectivă sau chiar cea individuală. Sunt, de asemenea, oameni care nu și-au cultivat talentul artistic în școli de specialitate dar avându-l simt nevoia de a-i da glas modest, în intimitate, în cerc restrâns. Tocmai fiindcă și-l știu modest nu acceptă să-i dea publicitate ”.

Compozitor, dirijor și profesor de largi dimensiuni, Gheorghe Șoima a fost una dintre figurile reprezentative ale vieții muzicale sibiene din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, atât prin ecourile profunde ce le-a provocat în sufletele oamenilor lucrările sale cât și prin activitatea sa de profesor și dirijor. Calitatea sa de profesor titular la catedra de Muzică bisericească și Tipic a Institutului Teologic Universitar din Sibiu, funcție pe care a onorat-o cu responsabilitate timp de patruzeci de ani, l-a obligat pe Gheorghe Șoima să se aplece cu multă grijă și conștiinciozitate asupra cântării din lăcașurile noastre de cult, să pătrundă în sensurile acestui gen de cântare, s-o interpreteze cu diferite formații muzicale și chiar să creeze noi lucrări religioase. După prima sa încercare **Heruvic**, cor mixt, apărută în **Cântările Liturghiei** de Timotei Popovici, Sibiu, 1943, au urmat **8 colinde pentru cor mixt**, aranjamente corale de cântări bisericești: **Ajută-ne nouă, Dumnezeu!**; **Sedea Sfinților Șofronie, Visarion și Oprea**; **Troparul Sfântului Mucenic Nichita Romanul**; **Viersul Sfântului Gheorghe**; **Doamne, către tine strig**; **Stai, creștine, te gândește**; **Doamne, pe al vieții drum** etc. precum și lucrări de mai mare anvergură: **Liturghia în La Major**, **Oratoriul ”Fiul risipitor”** precum și **Suita octomodală pentru soliști, cor și orchestră ”Octoiul de la Sibiu”** a cărei primă audiție a avut loc după mai bine de două decenii de la moartea compozitorului, în data de 9 noiembrie 2006, în interpretarea orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat Sibiu, a corului Filarmonicii ”Transilvania” din Cluj și a soliștilor Irina

Săndulescu, Maria Pop, Szilagy Zsolt și Gheorghe Roșu, sub bagheta dirijorului Florentin Mihăescu. Creația religioasă a lui Gheorghe Șoima se caracterizează prin scriitură modală, simbioza între specificul românesc și cel bizantin și prezența limbajului armonic clasic. De altfel, din punctul de vedere al lui Gheorghe Șoima, cântările din biserica ortodoxă ardeleană sunt vechile cântări bisericești bizantine transformate sub influența multiseclară a cântecului popular românesc.² Doina este genul muzical care a exercitat o înrâurire deosebită asupra cântării bisericești din Ardeal, acest gen de cântec fiind cel mai apropiat sufletului poporului român. Cântările psaltice, în veșmântul lor încărcat cu o mulțime de ornamente melodice sunt inaccesibile unor cântăreți neinstruiți iar în bisericile din Ardeal, unde există frumosul obicei ca sub conducerea vocilor cântăreților din străină să cânte toți credincioșii aflați în biserică, împodobind Sfânta Liturghie cu o cântare în comun, acest lucru ar fi imposibil. Tocmai de aceea cântăreții bisericești, sub influența cântecului popular, vrând-nevrând, le-au mai simplificat, în acest fel cântările Sfintei Liturghii și unele tropare, condace și alte cântări devenind accesibile tuturor credincioșilor cu voce și auz muzical, spre cel mai mare folos sufletesc al tuturor celor din biserică și spre cea mai vie podoabă a cultului.³

Aceste probleme l-au preocupat pe Gheorghe Șoima încă la începuturile activității sale didactice și le găsim dezbătute în unele dintre lucrările sale de muzicologie. Iată că și după aproape trei decenii de la apariția lucrării **Funcțiile muzicii liturgice**, problema cântării bisericești în Transilvania revine în atenția compozitorului într-una din scrisorile trimise prietenului Constantin Catrina la data de 8 noiembrie 1974. ” Personal cred că muzica bisericească transilvană ortodoxă, de străină, este o muzică psaltică ”românită”. Dar nu românită la masa de scris ci în biserică. Și nu de către doi-trei muzicieni specialiști în psaltică și în teoria muzicii culte europene ci de mulțimea cântăreților de străină, abia cunoscători ai scris-cititului literar, necunoscători ai nici unei semiografii. Neștiința lor semiografică nu-i nici un motiv de îngrijorare căci nici creatorii doinelor, baladelor, colindelor ca și cel sau cei ai **Mioriței** nu au știut nici un fel de carte. Am putea spune că în Transilvania muzica psaltică a românit-o însuși poporul și că este o românire mai autentică. Doina, colinda și balada au făcut această românire. De asemenea, această trăsătură românească i s-a imprimat muzicii bisericești nu în timp de un an-doi ci în mai multe veacuri. Sunt sigur că și în Oltenia,

² Șoima, Gheorghe: **Muzica bisericească și laică în Institutul Teologic din Sibiu în Mitropolia Ardealului** nr. 11-12/1961, pag. 798

³ Șoima Gheorghe: **Funcțiunile muzicii liturgice**, Sibiu, 1945, pag. 74

Muntenia și Moldova, prin unele cătune mai ferite de vigilența protopopilor și a inspectorilor se cântă o psaltică mai românită, chiar dacă nu ca cea din Transilvania, dar nu o culege nimeni și, mai ales nu vrea să înlocuiască cu ea pe cea psaltică (greacă sau ”românită” la masa de scris). Fondul muzical al cântării bisericești ortodoxe transilvane este identic cu cel al psalticii de la București. Mai mult chiar, glasurile 3, 5 și 7 sunt aproape identice; la fel antifoanele glasurilor 2 și 8, chiar și 4. Celelalte glasuri de asemenea se înrudesesc. Totuși, s-a întreprins ”uniformizarea” muzicii bisericești – adică pauperizarea tezaurului muzical tradițional al Bisericii Ortodoxe Române – impunându-se în toată țara muzica psaltică din Muntenia și Moldova. Ca etnomuzicolog îți dai seama ce înțelept procedează Statul, promovând specificul folclorului și al artei populare din fiecare regiune (zonă) și nu impunând un singur port popular în toate regiunile și nici interzicând oricare altă variantă a **Mioriței** afară de cea culeasă de Vasile Alecsandri ”.

Ca muzician integru, cu o solidă pregătire în domeniul muzicii bisericești, chiar dacă pe parcursul întregii sale cariere didactice a folosit ca material de studiu de bază pentru studenții săi lucrarea venerabilului său înaintaș Dimitrie Cunțan, **Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri al Sfintei Biserici Ortodoxe**, Sibiu, 1890, Gheorghe Șoima a evidențiat de câte ori a avut prilejul calitatea muzicii psaltice, faptul că aceasta conține apreciable elemente generatoare de liniște sufletească, elemente prin care contribuie la determinarea stăpânirii emoției religioase liturgice. Dar tot atât de adevărat este faptul că în toate cazurile știa să argumenteze că datorită împrejurărilor istorice cunoscute, în eparhiile române ortodoxe din vestul Carpaților Orientali, simplificarea, purificarea și ”românirea” muzicii psaltice au făcut-o miile de cântăreți bisericești anonimi și însuși poporul credincios. Așa s-a ajuns la crearea unor ”variante” valoroase care, împreună cu psaltichia din eparhiile de dincolo de munți, contribuie ca muzica de cult din întreaga Biserică Ortodoxă Română să prezinte o splendidă unitate în varietate⁴.

Acestea sunt câteva din momentele de viață trăite de muzicianul Gheorghe Șoima, desprinse din cele cinci epistole adresate prietenului Constantin Catrina, de o însemnătate incontestabilă prin informațiile bogate pe care ni le dezvăluie și din care descoperim un muzician ce a trăit intens pe planuri variate și inegale și, în același timp, a fost un spectator pasionat la tot ceea ce se întâmpla în jurul lui, fragment din grandiosul spectacol al lumii pe care căuta să-l cunoască în toate manifestările sale. Deși s-a scurs un sfert de

⁴ Șoima, Gheorghe: **Expresivitatea religioasă a psaltirii românești contemporane în Biserica Ortodoxă Română**, nr. 5-6/1976, pag. 531

veac de la trecerea sa la cele veşnice, Gheorghe Şoima se află între noi atâta vreme cât mai credem în el, cât timp simţim că muzica sa ne aparţine, că această muzică ne reprezintă. Tocmai de aceea publicarea, fie şi parţială, a corespondenţei lui Gheorghe Şoima – a scrisorilor aflate în familie, în unele colecţii particulare sau diferite alte fonduri – se impune cu necesitate pentru cunoaşterea lui ca om, având în vedere că până astăzi este cunoscut numai prin muzica sa, din articolele din ziare sau din puţinele studii critice şi monografice ce s-au scris despre el. Dar înainte de toate acestea, urmaşilor săi le revine o sarcină de loc uşoară dar de onoare, tipărirea integrală sau selectivă a operei compozitorului.

2. PROBLEME ACTUALE ALE MUZICOLOGIEI ROMÂNEȘTI

MUZICIANUL IOAN POPA (12 nov. 1926 - 19 febr. 2008)

Pr. conf. univ. dr. Domin Adam
Facultatea de Teologie a
Universității “1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

Summary

The Musician Ioan Popa (November 12th 1926 - February 19th 2008)

The artist Ioan Popa was born on November 12th 1926 in Orastie, Hunedoara county. He had the opportunity to have been born in a family with an impressive musical tradition, his father being an exquisite violinist and a good experienced lecturer of the songs and ecclesiastic customs. He was one of a kind near the disciples of Nicolae Pratea and Alfodi Bela. At the end of secondary school he is selected in, "Aurel Vlaicu" choir and also In Armonia choir, who represented the church in that village. Both choirs were directed by Nicholas Prata, and at the end of finishing high school he plays in the semi-symphonic orchestra of the city who was directed by Ioan Bratescu. After finishing the musical studies, his primary concern was religious music, as will be seen from below.

Keywords: Musician Ioan Popa

Muzicianul Ioan Popa s-a născut în data de 12 noiembrie 1926 la Orăștie, județul Hunedoara, într-o familie cu tradiție muzicală, tatăl său fiind un virtuoz violonist și un bun cunoscător al cântărilor și al rânduielilor bisericești. La acea dată Orăștia era un mediu cultural foarte bine dezvoltat mai ales prin legăturile foarte strânse dintre români, sași și maghiari.

Școala primară, ciclul gimnazial și liceul le studiază la Orăștie. Încă din perioada claselor primare, Ioan Popa este remarcat ca un elev foarte talentat la muzică¹, fiind chemat să cânte atât muzică vocală cât și muzică instrumentală la serbările orășenești, participând la multe activități artistice în toată zona Orăștiei. A fost unul dintre ucenicii marelui profesor de



¹ Orăștie - Enciclopedie, Editura Coroiu, Deva, 2001,p.227.

muzică, Nicolae Prațea și al profesorului Alfödi Béla. La sfârșitul ciclului gimnazial este selecționat în corul liceului „Aurel Vlaicu” și în corul „Armonia” al Bisericii Ortodoxe din oraș, ambelele coruri fiind dirijate de către maestrul Nicolae Prațea. De asemenea la sfârșitul ciclului liceal cântă în orchestra liceului și în orchestra orașului, dirijate de profesorul Ioan Brătescu.

Din anul 1946 până în anul 1950 urmează cursurile Conservatorului „Gheorghe Dima”, iar după absolvirea acestuia în 1950 este repartizat în învățământul superior, ca asistent. Atras fiind de tradiția culturală a Orăștiei solicită în anul 1951 rectoratului transferul său la Orăștie. Este numit profesor la Școala Medie Agricolă din Orăștie și preia funcția de dirijor al corului și al orchestrei Casei de Cultură. Eliminându-se studiarea muzicii din această școală, profesorul Ioan Popa preia orele de sport și va reuși să ajungă în Divizia A cu echipa de volei. În anul 1955, ziaristul Tudor Vornicu,² încântat și uimit de performanțele sportive, i-a luat un interviu tânărului Ioan Popa.

Activitatea sportivă din această perioadă nu a umbrit activitatea cultural-muzicală. La 15 septembrie 1955 este transferat ca profesor de muzică la Școala Medie Mixtă „Aurel Vlaicu”. Aici organizează cabinetul de muzică, și formează între anii 1955-1961 trei coruri pentru fiecare ciclu școlar, un cor mixt pe patru voci pentru liceu, un cor pe trei voci egale pentru ciclul gimnazial și un cor pe două voci egale pentru clasele primare. De asemenea, Ioan Popa a inițiat un cerc muzical instrumental prin care va pune bazele unei orchestre școlare, cu care va debuta în data de 1 decembrie 1958 cu ocazia acordării numelui „Aurel Vlaicu” liceului din Orăștie.

În anul 1956 este delegat la București în calitate de lector la cursul de muzică pentru învățătorii care predau muzică claselor V-VIII. Tot în același an a ținut același curs și pentru învățătorii din județ care predau la clasele V-VIII la Deva. Tot ca activitate extrașcolară a fost delegat și a organizat cursurile de dirijat coral ținute în cadrul Școlii Populare de Artă din Petroșani între anii 1959-1961.³

În anul 1953 și 1954 organizează și conduce partea muzicală a operetelor: „La Șezătoare” de Tiberiu Bredeanu și „Crai Nou” de Ciprian Porumbescu pe care le susține prima dată în Orăștie iar apoi în Hunedoara, Deva, Cugir, Alba Iulia, etc. În anul 1957 pregătește din nou opereta „Crai

² Tudor Vornicu, *Interviu cu Ioan Popa*, în: „Sportul popular”, anul XI, nr. 2639, 22 iunie 1955.

³ Ion Iliescu, *Carta aniversară*, Editura Comitetului de cultură și artă a județului Hunedoara, Deva, 1968, p.86.

Nou” de Ciprian Porumbescu, dirijor a fost de această dată Francisc Rojnavshi, prim solist al orchestrei fiind Ioan Popa, iar ca soliști Voichița Danciu, Alexandru Bolog, Zoltan Piroș și Ștefan Raduț⁴ [ansamblul însuma un număr de 170 de membri]⁵; în 1960 pe lângă această lucrare s-a pregătit și opereta „Ana Lugojana” de Filaret Barbu, cu care participă la concursul național, acordându-i-se premiul II, în condițiile în care premiul I nu s-a acordat. Cu această operetă s-a atins practic apogeul artistic al corului din Orăștie, împreună cu ceilalți: soliști, instrumentiști, dansatori, scenograf, regizor etc. Dintre soliști au rămas în memoria celor prezenți Voichița Danciu, Alexandru Bolog, Zoltan Piroș, Ștefan Răduț, Doina David, Ioan Iliescu, Ioan Ciolna, Neli Cârsteianu și Valer Vlad .

Într-o scrisoare de felicitare expediată de Filaret Barbu, după faza inter-regională de la Brașov sunt prezentate motivele pentru care a fost admisă formația corală pentru a concura la nivel național: ... *„felul cum s-a prezentat corul, rolurile comice, regia excelentă a piesei, precum și munca uriașă a dirijorului”*. Tot în această scrisoare Filaret Barbu comunica profesorului Ioan Popa că va veni personal la Orăștie pentru a colabora. După încununarea eforturilor cu premiul al II-lea la operetă, Lia Hubic a afirmat că: *„Este uimitor să vezi cum oameni cu profesii diferite care nu cunosc în majoritate descifrarea partiturii, au reușit să învețe un rol întreg, acum aceștia se mișcă în scenă, fără a-și face probleme din atenția distributivă pe care un artist trebuie să o aibă în timpul spectacolului și mai presus de toată dăruirea pe care o pun în vorbă, în fiecare melodie. Împletirea elementului tineresc cu judecata prețioasă a vârstnicilor, dă tuturor acelor care vă urmăresc încrederea într-un bun început”*. În legătură cu corul, Lia Hubic spunea: *„Prospețimea cu care cântă corul, intonația corectă și rezolvarea justă a problemelor ivite în descifrarea partiturii dă garanția unor noi succese”*.

Prin îndrăzneala și reușita ei, această realizare constituie un eveniment deosebit care va rămâne în istoria corului de la Orăștie. Despre spectacolele date în anii 1960-1961, despre concertele cu Ana Lugojana, despre ieșirile corului la radio și la televiziune au scris: *Tribuna* din Cluj, *Gazeta învățământului*, *Scânteia tineretului*, *Finala concursului al VI-lea București*, *Îndrumătorul cultural* și alte organe de presă din acea perioadă.

La 1 octombrie 1962 este numit în postul de lector și șef de catedră la Institutul Pedagogic de 3 ani din Cluj-Napoca, Facultate de Muzică unde funcționează până la 1 Decembrie 1963, când din motive de nerespectare a

⁴ Corul de la Orăștie, 130 de ani de tradiție 1868-1998 -broșura program.

⁵ Orăștie - Enciclopedie, op.cit., p.119.

unor obligații asumate de Institut, pleacă și ocupă catedra de muzică a Liceului Teoretic din Cugir până în anul 1965.

La 15 septembrie 1965 este numit în funcția de secretar al Comitetului raional pentru cultură și artă din Orăștie, iar în anul 1967 revine în învățământ ca profesor de muzică la Liceul „Aurel Vlaicu” din Orăștie. În anul 1968, participă cu corul Casei de Cultură la aniversarea a 100 de ani de la înființarea corului de la Orăștie. Cu această ocazie apare o carte aniversară editată de Comitetul de cultură și artă a județului Hunedoara, scrisă de prof. univ. dr. Ion Iliescu, și în care profesorului Ioan Popa îi sunt prezentate toate realizările de până atunci. Perioada 1967-1987 este cea mai înfloritoare pentru viața muzicală din Orăștie, dirijând multe coruri și orchestre școlare. Participă cu corul Casei de cultură la Festivalul coral inter-județean „Ion Vidu” la Lugoj în 1970, la festivalurile corale inter-județene „Sarmis” la primele trei ediții la Deva, „Craiul munților” la Deva în 1972, „D. G. Kiriace” la Pitești în 1974, „Doina Someșană” la Bistrița-Năsăud în 1977 ș.a. Participă de asemenea la multe aniversări: semicentenarul corului de la Poiana Sibiului în 1958, aniversarea corului din comuna Marga, județul Caraș-Severin în 1977, la a 80-a aniversare a corului din Hațeg ș.a. Aceste festivaluri și manifestări culturale sunt doar o parte din activitatea desfășurată de către profesorul Ioan Popa. În 1977, din cauza transformării Liceului „Aurel Vlaicu” în liceu industrial, este transferat ca profesor de muzică la Școala Generală nr.1 (actual „Dr. Aurel Vlad”) unde funcționează până la pensionarea sa în 1987, unde de asemenea va organiza și conduce coruri școlare cu care va lua multe premii și distincții la nivel inter-județean și național.

Începând din anul 1951 corul de la Orăștie, sub conducerea lui Ioan Popa, a fost prezent la toate manifestările orașului (raionale, regionale, și inter-regionale) obținând diferite premii⁶. În 1961 la cel de-al VI-lea concurs artistic, corul s-a prezentat cu opereta Ana Lugojana, cu care, după aceea, a susținut 13 concerte, dintre care unul s-a ținut la București. Pe lângă piesele de anvergură corul a interpretat și alte corale de factură populară printre care și piesa „Lele de la Orăștie”, pe care conferențiarul Grigore Arbuz, din actuala R. Moldova, i-a cerut-o. Iată ce spunea Gr. Arbuz în scrisoarea adresată maestrului Ioan Popa: *„Dintre toate colectivele am constatat cu multă satisfacție că, anume, corul condus de dvs., nu cedează cu nimic unui cor profesional. Văd de asemenea că dvs. Dați o deosebită atenție folclorului. M-ar interesa unele date în legătură cu corul dumneavoastră...totodată v-aș ruga să-mi trimiteți prin poștă cântecul, „Lele*

⁶ Idem, *Corul de la Orăștie*, Orăștie, 1968, p.142.

de la Orăștie” în prelucrarea dvs. Deoarece aş vrea să-l pun custudenții de la Institutul Pedagogic de stat „Al. Russo” din Bălți unde lucrez în calitate de conferențiar la catedra de limba și literatura moldovenească”⁷. Unul din concertele „Ana Lugojana” de la Orăștie a fost susținut în colaborare cu Opera Română din Cluj-Napoca, soliști fiind Lia Hubic și Cornel Fânățeanu⁸. În semn de prețuire la acest concert a fost de față și compozitorul Nicolae Khirculescu, care surprins de îndrăzneala orăștienilor afirma „mă închin în fața acestui colectiv erou”. Alt concert cu opereta „Ana Lugojana” s-a ținut la Brașov, despre care presa locală spunea că ansamblul de la Orăștie condus de Ioan Popa a abordat o temă nouă pe care nici o altă formație nu a abordat-o⁹. Luându-și sarcina de a aduce personal anumite ajustări operetei, Filaret Barbu, autorul acesteia, îi comunica profesorului Ioan Popa următoarele: „Despre felul cum vom lucra vom discuta acolo nu mai puțin și despre fixarea repetițiilor. Trebuie să fim la înălțime...”¹⁰, iar în încheiere spunea: „felicitățile mele întregului ansamblu care deocamdată va trebui să facă o pauză și să se odihnească”¹⁰.

Corul care a avut cele mai mari performanțe a fost Corul Casei de Cultură, obținând cele mai înalte distincții și premii la nivel național pentru acea vreme dintre care amintim patru medalii acordate prin decret de stat 1952, 1954, 1962, 1964; Distincția Meritul Sportiv în 1955, titlul de „Profesor fruntaș” în 1959 și ordinul „Meritul Cultural” la 6 iunie 1968. Primește în anul 1952 medalia „A 5-a Aniversare a R.P.R” prin decretul 508 din același an și Medalia Muzicii prin decretul nr.568 din 1954.

După pensionare preia pentru puțină vreme corul bisericii cu hramul „Sfinții Mihail și Gavriil” iar la finele anului 1987 preia corul „Armonia” al parohiei ortodoxe Orăștie II, cu hramul „Adormirea Maicii Domnului”. În perioada anilor 1987-1989, deși conducerea era împotriva manifestărilor religioase, Ioan Popa organizează concerte de pricesne și de colinde în biserică, membrii familiei având de suferit din partea autorităților comuniste în urma acestor activități. Aceste manifestări cultural-religioase vor prefigura festivalul „Cu noi este Dumnezeu” și concertul anual de Paști.

În anul 1990, cu ajutorul protopopiatului Ortodox Orăștie- protopop Ionel Dumbravă¹¹, a autorităților locale și județene inițiază și organizează primul festival concurs de colinde, din România „**Cu noi este Dumnezeu**”,

⁷ Scrisoarea din 22.I.1961, semnată de Arbuz Grigore-Bălți, apud op.cit. Ion Iliescu.

⁸ Ion Iliescu, *Corul de la Orăștie*, Editura Casei de Cultură a județului Hunedoara, 1968, p.149.

⁹ O minunată demonstrație a artei populare, în *Drum nou*, Brașov, nr.5137, 1961, p.2.

¹⁰ Scrisoarea lui Filaret Barbu adresată lui Ioan Popa - 30.06.1961.

¹¹ Ioan-Marius Popa, *Ioan Popa, o viață închinată muzicii*, Orăștie, 2010, p.8.

în imediata perioadă după căderea comunismului. În ciuda unor sugestii de a muta festivalul în reședința județului, profesorul a menținut și a ținut cu tărie ca festivalul să aibă loc la Orăștie, fiind un festival demarat de către orăștieni, însă pentru folosul întregului județ și chiar a întregii țări. Este foarte implicat în viața socială, culturală și bisericească a Orăștiei. Astfel pe lângă festivalul „Cu noi este Dumnezeu”, organizează un concert pascal ce are loc în a doua zi de Paști, la care participă corurile tuturor bisericilor istorice din Orăștie. De asemenea se înscrie în Despărțământul ASTRA și susține cu corul „Armonia” multe din activitățile acestui despărțământ. Va participa la multe din activitățile culturale ale orașului inclusiv la ridicarea Orăștiei de la statutul de oraș la municipiu. Perioada aceasta este cea de maximă înflorire pentru corul „Armonia” al bisericii Orăștie II. În luna iulie 1998 susține cu corul „Armonia” aniversarea a 130 de ani de la înființarea *Corului de la Orăștie*, aceasta fiind ultima mare manifestare pe care profesorul Ioan Popa o va mai susține. În anul 1998 la 15 august se retrage de la conducerea corului însă va sprijini în continuare mișcarea corală din Orăștie și din împrejurimi.

La aniversarea a 775 de ani de atestare documentară a Orăștiei primește o diplomă aniversară din partea autorităților, iar din partea Despărțământului ASTRA o diplomă jubiliară. Ca recunoaștere a meritelor personale primește în anul 1999 titlul de „Cetățean de onoare”, în 2004 primește „Carta de recunoștință” din partea Primăriei, a Consiliului Local, al Protopopiatului Orăștie și al parohiei Ortodoxe Orăștie II, pentru toate activitățile depuse în slujba Orăștiei și pentru inițierea Festivalului „Cu noi este Dumnezeu”. În anul 2005 este distins cu medalia „Pro Orăștie”. În anul 2006 împlinește 80 de ani, o viață dedicată muzicii ¹²participă pentru ultima dată la festival, iar în anul 2007 fiind împovărat de greutatea vârstei înaintate ascultă doar la radio festivalul. În februarie 2008 este lovit de o boală necruțătoare. Două săptămâni după aceea își dă obștescul sfârșit, la 19 februarie 2008.

Nu trebuie neglijată în ultimul rând opera profesorului Ioan Popa. A compus și a armonizat atât în domeniul profan cât și în domeniul religios. A compus 22 de cântece laice, unele patriotice altele în care evocă frumusețile Orăștiei cum ar fi: „*Imnul Municipiului Orăștie*”, „*Cântec lui Aurel Vlaicu*”, „*Noi, corul de la Orăștie*”, „*Visarea noastră*”. Fiind pasionat de vechiile tradiții românești a cules, a transpus și a armonizat multe piese folclorice din jurul Orăștiei. Are peste 40 de piese folclorice culese și armonizate, dintre

¹² Dan Burza, *Repere culturale*, revista editată de Primaria municipiului Orăștie și Casa de Cultură Alexandru Grozuta, An.I, nr.4, 2006

care cea mai reprezentativă armonizare este „*Lele de la Orăștie*”. Nu în ultimul rând s-a afirmat și în cadrul muzicii religioase. Are o colecție de peste 60 de colinde, multe dintre ele fiind culese din zona Orăștiei și armonizate pentru cor mixt. De asemenea nu trebuie neglijată partea liturgică. A compus patru piese religioase dintre care amintim: „*Tatăl nostru*”, un „*Hristos a înviat*” întreit, un „*Triptic Pascal*”, și o serie de răspunsuri la Ectenia întreită în La Major și a armonizat peste 25 de piese religioase, pricesne, tropare la praznice, răspunsuri liturgice, cântări din slujba Cununii și a Inmormântării.

Compoziții și armonizări

I. Compoziții proprii laice pentru cor mixt (4 voci)

1. *Imnul Municipiului Orăștie*-versuri: Valeriu Bora (pentru acest Imn, profesorul Ioan Popa mai are o variantă pe 2 și pe 3 voci egale)/ 2. *Cântec lui Aurel Vlaicu* - versurile: Valeriu Bora/ 3. *Școlarii* - versurile: Valeriu Bora/ 4. *Noi, Corul de la Orăștie* - versurile: Valeriu Bora/ 5. *Visarea noastră* - versurile: Banu Rădulescu/ 6. *Chimiștii Orăștiei* - versurile: Cornelia Secară/ 7. *Cântecul U.M.O.* - versurile: Cornelia Secară/ 8. *Burebista*-versurile: Ioan Popa Stănilăști/ 9. *Decebal* - versurile: Ioan Popa Stănilăști/ 10. *Pe Holumb în Orăștie* - versurile: Ioan Popa Stănilăști/ 11. *Jandarmii României* - versurile: Ioan VasIU/ 12. *Cântecul Vânătorilor* - versurile: Ioan VasIU/ 13. *Hora Daciei*- versurile: Ioan Apostol/ 14. *De ziua voastră* - versurile: Eugen Burza/ 15. *Cântecul absolvenților* - versuri: Dorin Papuc Mănăștureanu/ 16. *O, mamă!* 17. *Bădișor din Orăștie* - versuri: Ioan Popa Stănilăști/ 18. *Cântec de dragoste*-versuri: Victor Iacob/ 19. *Doi ochi câprui* - versuri Ioan Sângiorzan/ 20. *Hai să-ntindem Hora Mare* - versuri: Liliana Popa/ 21. *Mândra mea din Orăștie*- versuri: Ioan Popa/ 22. Cântec sportiv *Hai Dacia* (îmnul echipei de fotbal de la Orăștie - versuri: Ciolna Ioan.

Multe din compozițiile sale, după cum se vede, sunt pe versuri scrise de unchiul său Valeriu Bora - unchi pe linie maternă (un renumit poet și scriitor care ar merita să fie pus în valoare).

II. Prelucrări folclorice pentru cor mixt (4 voci) și pentru grup vocal (3 voci)

- Zece suite corale (o suită conține câte patru cântece)/*Lele de la Orăștie*; *Pe din jos de Orăștie* - versuri Ioan VasIU; *Nu uita că ești român*; *Ia mai zi măi din vioară*; *Căciula*.

III. Lucrări originale de muzică sacră pentru cor mixt (4 voci):

1. *Tatăl nostru*/ 2. *Triptic pascal*/ 3. *Hristos a înviat* (întreit)/ 4. *Răspunsuri la Ectenia întreită în La major*.

IV. Armonizări și prelucrări de muzică sacră pentru cor mixt (4 voci):

Priceasna slăbănogului; Dragostea; Din mormântu-ntunecat; O, Măicuță Sfântă; Spre Emaus; Stăpână primește (două variante); *Ridicat-am ochii mei la ceruri; Nădejdea mea; Troparul Sfintei Cruci; Troparul Bobotezei; Cvintet solistic pentru ectenia întreită; Răspunsuri recitative la Ectenia întreită în La major; Ectenia Cererilor; Fericirile* (rearanjare corală a celor după *Timotei Popovici*); *Din Cântările Cununiei (Sfinților Mucenici..., Slavă Tie Hristoase..., La mulți ani!); Din Cântările Inmormântării (Aliluia... Cela ce cu adâncul înțelepciunii... Mărire... Si acum... Pe tine zid și liman.... Binecuvântările pentru cei adormiți, Sedealna Odihnește Mântuitorul nostru cu dreptii pe robul Tău...)*

Colinde și cântece de stea:

Armonizări pe 3 voci egale: *Doamne Iisuse Hristoase; Veniți iubiți frați; A venit din cer de sus; Colind pentru Mama; Ler Ficuță*.

O colecție de peste 60 de colinde și cântece de stea armonizate pentru cor mixt dintre care mai reprezentative sunt următoarele:

1. *Asta-i seara de Ajun*/ 2. *Dăliana fată dalbă*/ 3. *Florile dalbe* (două variante)/ 4. *Copilule cu ochi senini*/ 5. *Gospodari nu mai dormiți*/ 6. *Ziurel de zi*/ 7. *Praznic luminos*/ 8. *Deschide ușa creștine*/ 9. *Steaua sus răsare*/ 10. *Trei crai*/ 11. *Doamne a Tale cuvinte*/ 12. *Cana Galileii*/ 13. *Cetiniță Cetioară*/ 14. *În Grădina Raiului*/ 15. *Colindița*/ 16. *Moș Crăciun*/ 17. *Noaptea Sfântă*/ 18. *Veniți astăzi credincioșii*/ 19. *Jingle Bells*/ 20. *Colinda fetei mici*/ 21. *Colo-n sus în vremea ceea*/ 22. *O ce veste* (două variante)/ 23. *În orașul Vifleem*/ 24. *Nouă azi ne-a răsărit* (două variante)/ 25. *Trei păcurărei*/ 26. *Noroc să deie Dumnezeu*/ 27. *Astăzi S-a născut Hristos*/ 28. *Colinda lui Răsai Soare*/ 29. *Cerul și pământul*/ 30. *Ziurel de zăuă*/ 31. *Mare minune*/ 32. *Slobozi-ne gazdă-n casă*/ 33. *Plugușorul*/ 34. *Colind de Anul Nou*/ 35. *Colind la Bobotează* (*La marginea Râului...*, trei variante)/ 36. *Colind de Florii* (*Azi cu toți să prăznuim...*)/ 37. *Colind în Vinerea Mare* (*Doamne Iisuse Hristoase...*) 38. *Colind de Paști* (*Cinstiți creștini...*) etc.

Dragostea pentru muzică l-a făcut să remarce următorul lucru: „...este nevoie de multă educație muzicală în școli și în familie. Pe cât este

posibil din casă nu trebuie să lipsească un instrument muzical. Aceasta este o necesitate în demersul muzical”¹³.

Dar cum era inevitabil, „a sosit clipa când Ioan Popa a plecat dintre noi, iar.. pentru a nu risipi amintirea ...unuia dintre cei mai valoroși.. muzicieni ai noștri... și a nu se uita atâtea lucruri memorabile, sărăcind un model unic pentru cunoașterea unor generații”¹⁴, va rămâne, pentru noi, nemuritor prin creația lui.

La 19 februarie 2008 maestrul a plecat din mijlocul urbei în care își desfășurase activitatea muzicală mai bine de o jumătate de secol, a plecat lăsând un mare gol¹⁵ în sufletele celor care l-au iubit. Joi, 21 februarie „*a fost condus pe ultimul drum, profesorul de muzică- și dirijor- timp îndelungat al unor coruri din Orăștie, Ioan Popa, în vârstă de 81 de ani*”¹⁶.

¹³ Idem.

¹⁴ Nicolae Adam, Repere culturale, An II,Nr. 1,Trim. I, Orăștie, 2008, p.3.

¹⁵ Ioan-Marius Popa, Bucuria cântului-Antologie de compoziții, prelucrări și armonizări ale profesorului Ioan Popa, Orăștie, Editura Emma, 2010, p.x.

¹⁶ Redacția Pălia Expres, Ioan Popa, eminent profesor și dirijor-**O viața în acorduri de harfă**, Anul XIII,Nr.8[431], 28 februarie-5 martie, Orăștie, 2008.

CÂNTAREA PSALMILOR ȘI CÂNTAREA IMNELOR ÎN BISERICA CREȘTINĂ PRIMARĂ

Pr. conf. univ. dr. Ion Isăroiu
Facultatea de Teologie Ortodoxă “Sf. Muceniță Filofteia” a
Universității din Pitești

Summary

Singing Psalms and Hymns in the Primary Christian Church

In the first part of this article, the author talks about the liturgical Christian chant of the first centuries of the first thousand years. The three forms, the hymns, the psalms and the spiritual songs are in fact three musical forms that come from the Hebrew liturgical practice and become specific elements for the Byzantine ritual at which in a right way must be added the reading of the Holy Bible. Taken from the Jewish ritual, the responsorial psalm reading found a good place to be especially in the monastic communities whose daily practice allowed them the assimilation of the sacred texts. As far as the humiliation spirit is concerned, it must be specific to the whole church singing that must be sung with delicacy to create a spiritual tranquility. The antiphonic psalm reading initiated by Saint Efrem Sirul (306-373) appeared as a necessity because the responsorial singing didn't correspond to the believers' demands. In the second part, the author talks about the singing of hymns that has been claimed both from the Jewish tradition and from monadic unaccompanied vocal way. Composing hymns was a contribution of Greek element in the church, based mainly on the Greek musical rules, the singing bringing in the church the musical Spirit of Greece as the psalms had taken the singing formula from the Hebrew people. As a conclusion, the author of the article says that the primary Christian Church was dominated from the musical point of view by the psalms singing but mainly by the hymns singing that began being noticed only at the final of the 9th century and the beginning of the 10th century.

Keywords: Psalms hymns primary Christian Church

Din perioada apostolică și până la instituționalizarea Imperiului Bizantin, anul 330, muzica liturgică a Bisericii creștine s-a aflat într-o continuă căutare a propriei identități. Cele mai importante și mai frecvente referiri din scrierile pauline ne dau date despre muzica primilor creștini. În epistola I Corinteni, XIV, 15, găsim precizarea că muzica trebuie cântată atât cu duhul cât și cu mintea. De asemenea, în sens profund, cântarea se identifică cu rugăciunea, cu alte cuvinte, cea mai adecvată rugăciune este cea

cântată.¹ În versetele următoare, Sf. Apostol Pavel, ne dezvăluie faptul că tot ceea ce ține de viața cultică, trebuie să se facă “spre zidire sufletească”. (I Corinteni, XIV, 26). Din punct de vedere muzical universul liturgic iudeo-creștin are foarte multe puncte comune, lucru formulat și relevat în cadrul aceluiasi conținut ideatic de majoritatea specialiștilor. Din închisoarea unde se afla Sf. Apostol Pavel în anul 61, el îi sfătuiește pe credincioșii din Efes să practice mereu psalmii, laudele și cântările duhovnicești(Efeseni, V, 19), ceea ce îl face pe muzicologul român George Breazul să considere aceste trei genuri, psalmi, laude și cântări duhovnicești, ca fiind opuse, dar derivând din cântările păgâne. Aceleași sfaturi le recomandă Sf. Pavel și colosenilor : „Cântați în inimile voastre lui Dumnezeu, mulțumindu-I în psalmi, în laude și în cântări duhovnicești.”(Coloseni, III, 16). Pornind de la aceste frumoase îndemnuri pe care Sf. Pavel le dă creștinilor, reputatul bizantinolog Egon Wellesz oferă una dintre cele mai pertinente clasificări ale cântului liturgic creștin din primele veacuri ale mileniului întâi.²

1. Psalmodia (antifonică și responsorială) ce cuprinde cântarea psalmilor și a odelor.
2. Imnurile (cântările de laudă) formate din versete, strofe și imnuri, litanii (rugăciuni), cântări de la procesiuni.
3. Cântările duhovnicești: alleluia, cântările de laudă.

Cele trei forme (psalmii, imnele și cântările duhovnicești), sunt de fapt trei forme muzicale ce derivă din practica liturgică ebraică și care vor devenii elemente specifice ritualului bizantin, la care în mod obiectiv trebuie adăugat citirea Sfintei Scripturi. În acest sens, putem afirma că, contextul în care s-a născut și dezvoltat creștinismul, contopirea elementelor muzicale preluate de la templul evreiesc cu cele ale tuturor popoarelor care au aderat la noua religie sintetizate și notate într-un sistem unitar de către greci, a dat naștere muzicii bizantine.³

Este pertinentă afirmația că, citirea textelor sacre și formele de cântare ale primilor creștini au fost indisolubil legate de lumea iudaică. Acest lucru a făcut ca, până la profesionalizarea psaltilor, să fie recrutați specialiști din rândul celor care cântau și deserveau sinagoga. În acest sens, o veritabilă inscripție dintr-o sinagogă din Nicomidia, ne dezvăluie faptul că,

¹ Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. I, Editura, Interprint, București, 1997, p. 37.

² Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, (1961), p.33.

³ Sebastian Barbu-Bucur, *Aspecte fundamentale ale tradiției muzicii românești de tip bizantin: serviciile, muzica de cult și ehurile muzicii bizantine*, în: Byzantion Romanicon, vol. VI, Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași, 2002, p. 175.

psaltul ocupa nu numai funcția de cântăreț la sinagogă ci și pe cea de psalt la biserică.⁴

Născut în centrele în care și-a desfășurat activitatea pământească Iisus Hristos, creștinismul se răspândește în toate provinciile romane din Orient, găsind în lumea elenistică mediul prielnic pentru afirmarea până în Egipt și Mesopotamia. Participarea grecească este cel mai greu de identificat, datorită unor tendințe de îndepărtare de lumea elenă și poate de multe ori din cauza acceptării cu prea mare ușurință a ipotezei acestei îndepărtări. Acest lucru ne determină să afirmăm că, metrica grecească a servit celei creștine iar imnurile cu melodii silabice erau demult în practica elenă.⁵

Trecerea de la vechea cultură ebraică, elenă și cea din Orient, unde s-a răspândit creștinismul, la cea nouă, nu a fost bruscă și nici nu se înregistrează o întrerupere, ci doar o reînnoire în spiritul noii religii. Trei elemente esențiale au făcut posibilă simbioza dintre iudaism și creștinism, sub cupola sinagogii: citirea și meditația asupra Sf. Scripturi, ciclul liturgic săptămânal și anual și raportarea, în mod diferit, la aceeași colecție de imne, Psaltirea. Pe lângă aceste trei elemente, creștinismul și iudaismul mai au în comun și cântarea psalmilor sau psalmodia. Majoritatea specialiștilor consideră că la toate întrunirile cu caracter religios, creștinii au cântat. Întâlnirile primilor creștini aveau loc în spații private, de obicei în case particulare puse la dispoziție de creștini sau demnitari creștinați, urmate de o cină care avea punctul central „frângerea pâinii”, apoi cântarea cu tot ceea ce implica aceasta. După binecuvântarea pâinii și a vinului, devenite trupul și sângele Domnului, împreună cu cei doisprezece Apostoli “au cântat laude” și apoi au ieșit la Muntele Măslinilor (Matei XXVI,30 și Marcu XIV,26). Acest lucru a permis cercetătorilor să considere că Mântuitorul Hristos a fost primul cântăreț creștin. Putem spune că Mântuitorul a acordat muzicii un rol deosebit, transferând Apostolilor Săi și apoi primilor creștini, tradiția cântării psalmilor, laudelor și profețiilor practicate în sinagogile iudaice, ca modalități de rugăciune, mai ales de laudă și de slăvire.⁶

Psalmodia, în esență, denumește recitarea sau cântarea de către un solist, citeț sau psalt, a unui sau mai multor psalmi, recitare întreruptă, din când în când, de răspunsul credincioșilor. Acest dialog dintre solist și comunitate văzută ca un întreg a fost una dintre cele mai răspândite practici muzicale din cadrul comunităților creștine. Cât privește muzica propriu-zisă,

⁴ Krauss, S., *Synagogale Altertümer*, p. 177.

⁵ Vasile Vasile, *op.*, cit., p. 46.

⁶ Ibidem, p. 35.

există patru tipuri de cântare, “ de psalmodiere” și anume: cântarea solistică, cântarea solistică alternând cu intervenția corului, numită și cântare responsorială, cântarea prin alternanța a două coruri, numită și cântare antifonică precum și cântarea recitativică.⁷

Preluată din ritualul iudaic, psalmodia responsorială și-a găsit teren fertil în special în comunitățile monastice a căror practică zilnică le-a permis asimilarea acestor texte. Forma responsorială de cântare este confirmată și de *Constituțiile apostolice*. Anagnostele citea versete și asistența cânta refrenul după fiecare verset. Această concluzie asupra practicării cântării responsoriale în cultul creștin primar este confirmată și de cele 14 cantilene din cărțile Vechiului și Noului Testament, păstrate în *Codex Alexandrinus* datat la începutul secolului al V-lea, iar în veacul al IV-lea practicarea cântării responsoriale fusese atestată de Filon Iudeul, în adunările religioase credincioșii repetând anumite stihuri cântate de solist sau psalt.⁸ Sf. Athanasie cel Mare(† 2 mai 373), ne relatează în Apologia sa *Despre fugă* că, pe când biserica îi era asediată de către arieni, el a dat dispoziție ca diaconul să citească un psalm, iar credincioșii să răspundă *Că în veac e mila Lui*.⁹ Istoricul Eusebiu de Cezareea ne informează la rândul său că, “ pe când unul cântă frumos în cadență, poporul ascultă în liniște, cântând cu toții stihurile de la începutul și sfârșitul psalmilor.”¹⁰

Cea mai veche știre despre cântarea psalmodică o găsim în lucrarea Sf. Metodie, episcop la Patara, intitulată *Ospățul celor zece fecioare*. După ce se încheie dialogul între cele zece fecioare, care făceau apologia castității, se ridică Tecla începând să cânte un psalm precedat și întrerupt din verset în verset de un răspuns al corului celorlalte fecioare. Autorul întrebuințează pentru acest refren numele de ipacoi (ὑπακοή). Este cel mai vechi termen pe care îl cunoaștem în materie de psalmodie.¹¹ Ipacoi vine de la verbul ὑπακούω, care înseamnă ascultare, răspuns, atențiune. În accepțiunea de astăzi, este imnul, strofa sau troparul, care se citește la Pavecernița învierii după canonul Miezonopticii după antifoanele de la Utrenie și după sedelna de la sfârșitul odei a treia a canonului.¹² Termenul de ipacoi cu care grecii

⁷ Titus Moisesescu, *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prologomene bizantine II*, Editura Muzicală, 2003, p. 64.

⁸ Vasile Vasile, *op., cit.*, p.61.

⁹ Preotul Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Editura “Pace”, București, 1937, p. 193.

¹⁰ Eusebiu de Cezareea, *Istoria Bisericească*, II, p. 17.

¹¹ Preotul P. Vintilescu, *op., cit.*, p. 194.

¹² Conf. univ. dr., Sebastian Barbu-Bucur, *Lexicon pentru cursurile de Paleografie muzicală bizantină Muzică psaltică, Tipic, Liturgică, Imnografie*, București, 1992, p. 26.

desemnau de obicei formula sau sentința, ce servea ca refren, a trecut cu elementul grec și în Biserica Creștină pentru desemnarea răspunsurilor credincioșilor în cântarea psalmodică, fie că ele erau rupte din versetele psalmilor, fie că reprezentau formule noi și scurte cu consacrare liturgică, așa cum se obișnuia mai ales în a doua jumătate a secolului al IV-lea. Dintre acestea, doxologia mică era întrebuințată de preferință. Poziția primelor tropare intercalate în seria de cântare a psalmilor, fiind la început aceiași, intrau și ele în categoria indicată sub termenul de ipacoi. Așa se explică faptul că până astăzi au rămas în serviciul liturgic o serie de tropare cu această numire.¹³

Aproape întreaga literatură patristică consemnează faptul că rolul principal în cântarea responsorială aparținea solistului. Având o aleasă educație formată la sinagogă, solistul era cu siguranță, un foarte bun muzician. Până la recunoașterea oficială a creștinismului, întregul ritual s-a desfășurat mai mult în case particulare și mai puțin în spațiul public, fapt ce sugerează, indirect, că muzica primilor creștini, a fost preponderent silabică. În *Confesiuni*, Fericitul Augustin, citându-l pe Sf. Athanasie episcopul Alexandriei († 373), spune: “Câteodată însă, ferindu-mă în mod exagerat să nu cad în această ispită, păcătuiesc din prea multă severitate; se întâmplă în astfel de momente să nu doresc altceva decât să alung din urechile mele, și chiar din Biserică, orice melodie a acestor dulci cântări de care sunt însoțiți Psalmii lui David; mi se pare atunci mai sigur de urmat sfatul pe care, îmi amintesc, îl dădea adesea Athanasie, episcopul Alexandriei; acesta cerea cititorului să recite Psalmii cu o modulare a vocii atât de ușoară, încât să fie mai apropiată de vorbirea obișnuită decât de cântare.”¹⁴ Caracterul simplu al cântării este dublat de cel cathartic prin care omul se purifică, devenind astfel mai bun cu semenii săi.

Subliniind dimensiunea morală a muzicii care își găsește expresia supremă în psalmodie, Sf. Vasile cel Mare se exprimă în acest fel: “Căci adevărul este că niciodată cineva nu a ieșit dintr-o adunare păstrând cu

¹³ Cf. Dr. V. Mitrofanovici, *Liturgica*, 1909, p. 306 și 368; J. B. Pitra, *Hymnographie de l'Eglise greque*, p. 39; W. Christ și Paranikas, *Anthologia graeca*, p. LXIX, și Edm. Bouvy, *Poètes et Mélodes*, p. 36, apud P. Vintilescu, *op. cit.* p. 195.

¹⁴ Sf. Augustin, *Confesiuni*, Ediție bilingvă latină-română, traducere, introducere și note de Eugen Munteanu, Edit. Nemira, București, 2003, cartea a X-a, cap. al XXXIII-lea, p. 235. Un ecou al acestei fraze augustinienne, foarte apropiat chiar și în termeni, regăsim la Isidor din Sevilla, *De Ecclesiae officiis*, I, v, 2: Primitiva autem Ecclesia ita psallebat, ut modico fluxu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinior esset quam canenti.- “Biserica primară rostea psalmii în așa fel încât cel ce intona psalmii o făcea cu o modulare a vocii atât de ușoară, încât să fie mai apropiată de vorbirea obișnuită decât de cântare.”

ușurință în minte cuvintele apostolice sau profetice, fie ele oricât de simple, pe când în schimb, toți cântă cuvintele psalmilor acasă la ei, le fac să circule prin târguri și nu rare ori s-a întâmplat ca cei care din cauza mâniei arătau întocmai ca dobitoacele, de îndată ce au început să cânte vreun psalm, la un loc cu alții, să pornească apoi de acolo cu sălbăticia din suflet îmblânzită, datorită cântecului. Psalmul este liniștea sufletelor, răsplătitorul păcii potolitorul gălăgiei și valului gândurilor. El face să slăbească mânia sufletului și înfrânează pornirea către patimi; este tovarășul prieteniei, apropierea celor care stau departe, ca unul care împacă pe cei care își poartă vrăjmășie. Căci cine oare mai poate fi socotit vrăjmaș al altuia atunci când își unește glasul la un loc cu el pentru a da laolaltă laudă lui Dumnezeu? Psalmodia aduce cu sine tot ce poate fi mai bun: iubirea, făcând din tovărășia laolaltă a glasului un fel de trăsătură de unire între oameni, adunând poporul laolaltă într-un singur glas de cor. Psalmul este alungătorul demonilor, aducătorul ajutorului îngeresc, armă pentru teama de noapte, liniște pentru oboseala zilei, pavăza pruncilor, podoaba tinerilor, mângâierea bătrânilor, iar pentru femei una dintre cele mai potrivite podoabe. El face ca pustiurile să se simtă locuite și ca lumea de prin târguri să se arate înfrânată. Început pentru începători, el este creștere pentru cei care progresează pe calea virtuții și sprijin pentru cei care merg pe calea desăvârșirii. Psalmul este vocea Bisericii: el înveselește sărbătorile și face să se nască în inima omului dorul după Dumnezeu. Chiar și în inimile de piatră psalmul stoarce lacrimi. El este o faptă îngerească, o trăire cerească o mireasmă duhovnicească. Ce poate fi mai înțelept oare ca această povață a învățătorului care ne îndeamnă să cântăm pentru ca în același timp să și învățăm cele ce ne sunt de folos.”¹⁵

Cât privește spiritul de smerenie ce trebuie să caracterizeze cântarea în Biserică, bizantinologul român Titus Moisescu, spune: „În muzica religioasă, cântarea trebuie executată cu finețe, fără asprime, fără brutalități, în așa fel încât să se creeze o atmosferă de liniște și împăcare. De aceea este necesar ca în Biserică, totul să se desfășoare în deplin accord cu momentul liturgic, atât soborul de preoți, cât și psalții de la strană să nu iasă din atmosfera acestui atât de important și semnificativ moment liturgic.”¹⁶

Psalmodia antifonică al cărei inițiator este considerat Sf. Efreem Sirul (306-373), a apărut ca o necesitate, deoarece cântarea responsorială nu mai corespundea cerințelor credincioșilor, care au devenit mai numeroși, mai strâns adunați în jurul centrelor eclesiastice, cu dorința de a participa activ la

¹⁵ Sf. Vasile cel Mare, *Comentar la Psalmi*. Trad. De Dr. D. Fecioru și Dr. Ol. N. Căciulă, Edit. Librăriei Teologice, București, 1939, p. p.24- 26.

¹⁶ Titus Moisescu, *op. cit.*, p.p. 64-65.

desfășurarea cultului. În acest sens, psalmii au început să fie cântați în întregime de popor. Credincioșii s-au împărțit în două grupuri de obicei, voci grave (bărbați) ; voci înalte (femei și copii), răspunzând alternativ la unul sau doi soliști, prin refrene ce puteau fi un *aliluia* simplu sau triplu, o frază din Biblie sau, un stih sau o strofă dintr-o creație bisericească, iar la sfârșit se reuneau, cântând în comun un refren sau un final special.¹⁷

În vechime, prin antifonie se înțelegea cântarea la octavă a aceleiași melodii de către voci bărbătești și de copii în același timp. Numirea de antifon a rămas însă și versetului întrebuintat ca refren, chiar când el se cânta singur, adică despărțit de psalmul, căruia aparține.¹⁸ Un prim indiciu asupra existenței cântării antifonice îl găsim la Filon din Alexandria († 50 d. Hr.), care ne descrie cântarea antifonică în lucrarea sa *De vita contemplativa*. El ne informează că, la slujba de Priveghere unde se aduna secta Terapeuților, bărbații și femeile alcătuiau două coruri, fiecare sub conducerea unui șef, cântând fie împreună, fie alternativ, pentru ca în final să se unească într-un singur glas.¹⁹ Cântarea antifonică este utilizată în Biserica creștină abia în sec. IV, avându-l ca promotor pe Sf. Efreem Sirul, care dorind să combată pe ereticii Bardesan și Armoniu cu propriile lor arme, a organizat poporul credincios să cânte atât imne compuse în genul lor poetic cât și psalmi, întrebuintând metoda ereticilor pe care îi combătea.

Ulterior, din părțile Siriei și ale Persiei, cântarea antifonică s-a răspândit și în bisericile din zona greco-romană, începând din Antiohia,²⁰ generalizându-se apoi în toată creștinătatea. Cât de generalizată era psalmodia antifonică în Biserica creștină de Răsărit, ne informează Sf. Vasile cel Mare într-un text din epistola către clericii din Neocezareea: „Dacă adversarii noștri sunt întrebați despre cauza acestui război neîncetat, pe care îl duc împotriva noastră, ei vorbesc de psalmi și de un anumit fel de cântare pe care noi o obișnuim, dar pe care ei nu o aprobă. Obiceiurile noastre actuale sunt conforme cu acelea din toate bisericile lui Dumnezeu. Spre sfârșitul nopții și înainte de răsăritul soarelui, poporul se duce la casa de rugăciune; el laudă pe Domnul cu spiritual frământat, cu căință și cu multe lacrimi, iar după această rugăciune făcută în tăcere, toți se ridică pentru psalmodie. Mai întâi, împărțiți în două coruri, ei psalmodiază alternativ,

¹⁷ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 61. , *op. cit.*, p. 197.

¹⁷ Filon din Alexandria, *De vita contemplativa*, paragraful 11/ 83. Apud Th. Gèrold,

¹⁸ Amédè Gastouè, *Les origines du chant romain*, p. 50, apud, Pr. P. Vintilescu, *op. cit.*, p. 197.

¹⁹ Filon din Alexandria, *De vita contemplativa*, paragraful 11/ 83. Apud Th. Gèrold, *Les pères de l'Église*, p. 27

²⁰ Pr. P. Vintilescu, *op. cit.*, p. 198.

atenți la înțelesul cuvintelor sfinte, veghind asupra inimii lor, pentru a îndepărta orice cugetare străină. Pe urmă, lăsând unuia singur grija de a intona melodia, ceilalți îi răspund. Și astfel, noaptea se scurge în varietatea psalmodiei, întreruptă din când în când de rugăciunea singuratică; la răsăritul soarelui însă, intonează toți, într-un singur glas și într-o singură inimă psalmul mărturisirii(Ps. 91: *Bine este a ne mărturisii Domnului...*). Dacă acesta este motivul pentru care vreți să vă depărtați de mine, apoi, trebuie să o rupeți și cu credincioșii din Egipt, cu aceia din cele două Libii, cu aceia din Tebaida și Palestina, cu fenicienii, sirienii și arabii, cu cei care locuiesc pe malurile Eufratului, într-un cuvânt cu toți cărora le plac veghile sfinte, rugăciunea și cântarea comună.”²¹

Amédè Gastouè consideră că Sf. Ioan Gură de Aur este cel care a adus la Constantinopol cântarea antifonică, împreună cu celelalte cântări orientale,²² iar bizantinologul român Vasile Vasile, face distincție între cântarea antifonică și antifoanele propriu-zise, spunând: “ La început, prin antifoane se înțelegeau troparele sau stihirile provenind din psalmi și cântate alternativ. Ele au dat naștere cântării antifonice, fiind cântate alternativ la cele două strane. Ulterior termenul s-a restrâns la cântările practicate la Utrenie și la Liturghie, în prima parte, la Denia din Joia Patimilor, la slujba înmormântării și la alte servicii divine speciale. Așa cum vom vedea, începutul acestor cântări cu pronunțat caracter dogmatic, aparține tot primelor veacuri creștine.”²³ Psalmodia antifonică fiind comună, rolul cântărețului se confunda cu al poporului, cu care executa laolaltă cântarea.

Atunci când facem referire la participarea credincioșilor la psalmodia liturgică, înțelegem că practicarea acestui drept aparținea tuturor vârstelor și ambelor sexe. Mai ales copiii sunt menționați în memoriile peregrinei Eucheria, spre sfârșitul secolului al IV-lea. În acest sens, descriind slujba Vecerniei la Ierusalim, ea spune că un număr mare de copii dădeau răspunsul “ Doamne miluiește” la ectenia rostită de diacon (Et diacono dicete singulorum nomina, semper pisinni plurimi stand, respondents semper: *Kirie eleison...*, quorum voces infinitae sunt).²⁴ Motivul firesc pentru care copiii formau un cor aparte în executarea cântării liturgice, era acela al purității vocii lor, iar atunci când în vreme de secetă se implora mila lui Dumnezeu, tot vocile copiilor erau folosite, deoarece, Sf. Grigore de

²¹ P. G., tom. XXXII, col. 761-764, apud, P. Vintilescu, *op. cit.*, p. p. 200-201.

²² Gastouè Amédè, *Introduction a la Paléographie Musicale Byzantine*, p. I.

²³ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 62.

²⁴ Silviae v. pot. Aetheriae Peregrinatio, XXIV, 5, apud, P. Vintilescu, *op. cit.*, p. p. 202-203.

Nazianz socotea cântarea acestora ca cea mai vrednică de a îndupleca mila divină.²⁵

Cu privire la dreptul femeii de a cânta în biserică, la început, n-a fost nici o restricție. Femeile participau la cântarea responsorială împreună cu ceilalți credincioși, lucru pe care îl constatăm și în Apus. Sf. Ambrozie, ne dă mărturie în acest sens: „Odată cu răspunsurile psalmilor, cântarea bărbaților, a femeilor, a fecioarelor și a copiilor, face să se ridice un răsunet asemenea cu cel al valurilor.”²⁶ Sf. Grigore de Nissa ne informează că femeile împreună cu monahiile, cu bărbații și cu călugării, au format un cor și au cântat la înmormântarea sorei sale Macrina.²⁷

Totuși, Sf. Ciril al Ierusalimului(† 386), ne spune că în biserică nu trebuie să se audă glasul fecioarelor și nici al femeilor căsătorite; ele puteau să cânte sau să citească fără să fie auzite.²⁸ În sensul acesta, textul Didascaliei celor 318 Părinți, spune lămurit ca femeile să nu vorbească în biserică, nici chiar încet, nici să psalmodieze cu ceilalți, nici să răspundă cu ei, ci numai să tacă și să se roage lui Dumnezeu.²⁹ Chiar și conciliul de la Autun din anul 578 a interzis în Apus cântarea femeilor și fetelor în biserică. Se poate constata, că Părinții Bisericii nu criticau participarea femeilor la viața și la cântarea liturgică, cât mai ales gruparea lor în coruri aparte, cât și manifestările în afara bisericii, așa cum procedau femeile eretice. Din cele relatate până aici, tragem concluzia că psalmodia în forma ei antifonică, a fost introdusă în cultul creștin spre mijlocul secolului al IV-lea, în cadrul comunităților din Antiohia. Pășind pe urmele Părinților și scriitorilor Bisericii, constatăm că tipul de cântare alternativă este de origine siriană, pusă în valoare de Sf. Efrem Sirul în lupta sa cu arianismul. Folosită deopotrivă de creștini și de eretici, cântarea antifonică a fost preluată în veacul al IV-lea la Ierusalim, Asia Mică, Constantinopol, precum și în Apusul Europei, la Milano, prin Sf. Ambrozie.

Imnodia. Imnul a fost genul care s-a revendicat deopotrivă din tradiția iudaică și cea elenistică și a fost destinat cântării, acelei cântări monodice neacompaniate, de factură vocală. Acest gen nou de cântare a fost cunoscut din primele decenii ale creștinismului, de bisericile din Corint, Efes și Colose, așa cum ne informează Sf. Apostol Pavel în epistolele sale.³⁰

²⁵ Sf. Grigore de Nazianz, *Cuvântarea 16*, 13, P. G., t. 35, col. 952 B., apud, P. Vintilescu, *op. cit.*, p. 203.

²⁶ Hexaïmeron, *cart. III, Migne, P. L., t. XIV*, col. 178, apud, P. Vintilescu, *op. cit.*, p. 204.

²⁷ Théodore Gêrold, *Les pères de l'Église, et la musique*, Paris, 1931, p. 110.

²⁸ Procatech., 14, P. G., t., 33, col. 356, apud, P. Vintilescu, *op. cit.*, p. 205.

²⁹ P. Batiffol, *Histoire du Bréviaire romain*, Paris, 1893, p. 85.

³⁰ I Corinteni, 14, 16 și 26; Efeseni, 5, 19; Coloseni, III, 16.

Melodia primelor imne s-a inspirat probabil atât din psalmodie cât și din muzica elină. Compunerea de imne a fost contribuția elementului elin din biserică, întemeindu-se mai ales pe regulile muzicii grecești, cântarea lor aducând în biserică spiritul muzical al Greciei, așa cum psalmii împrumutaseră formulele cântării de la evrei, însă ele nu se inspirau din muzica clasică, ci aduceau elemente ale cântării populare.

Primii care au folosit astfel de melodii au fost gnosticii, iar creștinii au fost nevoiți să-i combată folosind elementele lor de propagandă. Practic, în primele veacuri creștine asistăm la o competiție între psalmodie și imnodie, între ceea ce era moștenit preponderent din lumea mozaică (psalmul) și ceea ce venea pe linia muzicii populare eline (imnul). Imnul creștin din papyrusul descoperit în ruinele vechiului oraș egiptean Oxyrhynchos compus în secolul al III-lea sau începutul secolului al IV-lea d. H.,” odată cu notația muzicală a fost clasificat de Ilariu de Poitiers, Didim cel Orb și Sf. Grigore de Nissa ca o laudă (epainos) al cărei conținut amintește formule cunoscute din imnodia creștină liturgică. Anumite expresii provin din poezia imnodică elină, de exemplu, la Mesomedes *Către Helios* 1- 4, și revin în imnurile lui Sinesiu, episcop de Ptolemais, pe baza căruia s-au întregit primele cinci versuri ale imnului creștin. Spre deosebire de alte imnuri în care domină alte unități metrice, în papyrusul mai sus menționat domină monometrul anapestic. Studii asupra imnului au în ceput încă de la aducerea papyrusului la Berlin, în anul 1922. Cea dintâi restabilire a textului a făcut-o Rudolf Wagner care a emis părerea că studiul amănunțit al muzicii va putea confirma ecoul acestei muzici în cea bizantină.”³¹

Muzica de la templu sau de la sinagogă avea o consacrare liturgică, pe când muzica imnelor venită pe sursă elenă nu a fost introdusă imediat în cult, ci mai întâi, a fost folosită la agape. Cele mai vechi referiri în acest sens sunt date de Sf. Clement Alexandrinul în lucrarea *Pedagogul*, în care găsim textul unei cântări de laudă lui Hristos, adusă de copiii adevărați sau de cei spirituali, credincioșii abia convertiți la noua religie, persecutați de împărații romani.³²

Dacă inițial imnul a fost promovat la diferite procesiuni, sărbători religioase sau agape, adică la periferia vieții liturgice, cu timpul el a început să pătrundă în Biserică, devenind singura muzică de sorginte creștină până în

³¹ Prof. N. Ștefănescu, *Influența muzicii poeziei lirice eline asupra muzicii creștine din epoca primară*, în *Studii Teologice*, Anul XVII, nr. 1-2, Ianuarie – februarie, 1965, p. 39.

³² Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 66.

pragul secolului al III-lea.³³ Ca să primească o consacrare liturgică, muzica imnelor a fost adaptată la noul stil bisericesc și golită de notele profane. Melodiile admise în imnele religioase creștine trebuiau să fie distincte față de cele profane, aici concentrându-se activitatea conducătorilor Bisericii, cu deosebire a celor din veacul al IV-lea.³⁴ Unirea armonică de mai târziu a formelor și tehnicii muzicale noi cu cele ale psalmodiei, fără a se altera spiritul tradiției și al cântării originale creștine, a fost lucrarea Sfinților Părinți și a Scriitorilor bisericești. Opiniile lor despre importanța muzicii în cultul creștin și în formarea omului moral sunt elocvente, conferind imnului prioritate și o anumită ascendență față de cântarea psalmodică. Istoricul Eusebiu episcop de Cesarea (263-340) ne relatează că Dionisie al Alexandriei († 254), combătând hiliasmul episcopului Nepos din Arsinoe, nu-și ascundea aprecierea și simpatia pentru darul lui de a compune imne.³⁵

Tot istoricul Eusebiu ne informează că presbiterul Gaiu invoca împotriva lui Artemon, cel ce nega divinitatea Mântuitorului Hristos, autoritatea imnelor compuse de primii creștini. „Câți psalmi și câte imne compuse dintru început de frați credincioși, nu laudă pe Hristos, Cuvântul lui Dumnezeu.”³⁶ Ulterior, au apărut cântări sau imne noi cu conținut doctrinar, dintre care Sf. Vasile cel Mare menționează, de exemplu, imnul *Lumină lină*.³⁷ Despre vechimea imnului se face aluzie și într-un pasaj din lucrarea Sf. Ciprian *De oratione* : “ Trebuie neapărat să ne rugăm iarăși la apusul soarelui și la sfârșitul zilei. Căci, într-un cânt Hristos este soarele cel adevărat și ziua cea adevărată, de aceea și noi, când ne rugăm la apusul soarelui și al zilei din acest veac și cerem ca să vină din nou lumina peste noi, ne rugăm pentru venirea lui Hristos, care ne va da harul luminii celei veșnice.”³⁸ Folosirea imnelor în disputele hristologice, atât de oponentii Bisericii cât și de creștini ca armă dogmatică și de propagandă,³⁹ a întărit și desăvârșit imnul din punct de vedere teologic, dar și liturgic. Spre finele secolului al

³³ Hannich Chr., *Christian Church, music of the early*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, vol 3, p. 363.

³⁴ P. Vintilescu, *op. cit.*, p. 213.

³⁵ Eusebiu, *Istoria bisericească*, cartea a VII, P. G. , t. XX, col. 693.

³⁶ Idem, cartea V, cap. 28, P. G. t. XX, col. 512-513.

³⁷ Sf. Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh*, 29, 73, la Migne, P. G. XXXII, col. 205, apud, Pr. Prof. Ene Braniște, *Temeiuri biblice și tradiționale pentru cântarea în comun a credincioșilor*, în: *Studii Teologice*, Anul VI, nr. 1-2, ian – febr., 1954, p. 22.

³⁸ P. Vintilescu, *op. cit.*, p. 43.

³⁹ Utilizarea pentru prima dată a imnului ca instrument de promovare a ideilor teologice aparține ereticilor, în special, gnosticilor. Pe lângă Marcion și Valentinus, istoria consemnează numele lui Bardaisan și a fiului său Harmonius ca autori și promotori ai imnelor cu scop eretic (Sozomen, *Istoria bisericească*, cart. III, cap. 20, P. G. t., LXVII, col. 1101).

IV-lea și începutul celui următor, când imnele au început să fie utilizate în Sf. Liturghie, Biserica a reușit să statornicească un spirit autentic creștin în privința cântării acestor imne în Biserică. În sensul acesta, s-a asigurat veacurilor următoare spiritul unei cântări religioase măsurate, sobre, discrete, încărcată de spiritualitate, în consonanță întru totul cu caracterul spiritual specific Bisericii creștine.

În fine, putem spune că Biserica creștină primară a fost dominată, din punct de vedere muzical, de **cântarea psalmilor și cântarea imnelor**. Întreaga literatură de specialitate ce studiază cântul liturgic din primele veacuri ale erei creștine, concluzionează faptul că cei doi termeni, psalmos și imnos, sunt ușor confuzi și imprecizi, abia începând cu secolul al IV-lea se poate vorbi de o distincție clară între psalmii lui David și imnul ca entitate componistică de sine stătătoare. Cu privire la felul cum s-a cântat acum două milenii, nu avem nici cea mai mică idee, dar știm că atât cântul liturgic ebraic cât și cel creștin, încep a fi notate abia la finalul sec. al IX-lea și începutul sec. al X-lea.

ARHIDIACON PROFESOR IOAN BRIE REPERE BIO-BIBLIOGRAFICE

Preot prof. dr. Petru Stanciu
Cluj

Summary

Arhdeacon Professor Ioan Brie (1919-2010). Bio-bibliographical References

Archdeacon Ioan Brie is one of the most representative personalities of the Transylvanian Church music and the most important in Cluj Napoca. He stood out as a Church music professor, choirmaster at the Mitropolitan Cathedral of Cluj Napoca, composer, folklorist and musicologist.

Keywords: Arhdeacon Professor Ioan Brie Cluj

„Cine n-ar dori vârsta pinilor din Sumynoe? Puțini dintre noi au darul de a gusta lucid și radios bucuria vârstelor înalte”. Acestea sunt câteva fraze cu care un preot cărturar¹¹⁵ din Cluj – Napoca își începea meditația așternută pe pagina unei publicații bisericești din Ardeal, atunci când părintele Ioan Brie împlinea venerabilă vârstă de 90 de ani.

Doar trecerea la cele veșnice a unei persoane ne oferă în mod paradoxal posibilitatea de a evalua la justa valoare viața și opera celui în cauză. Spunem în mod curent și pe bună dreptate că istoria este cea care va confirma sau infirma multe din năzuințele și realizările noastre pe care dintr-un subiectivism evident le supradimensionăm pe parcursul vieții. Apanajul oamenilor mari este smerenia. Atunci când Dumnezeu consideră că trebuie să fim scoși din anonimatul asumat al smereniei, o va face, deoarece tot așa se petrec lucrurile și cu eroii tuturor domeniilor. Îi avem în vedere pe eroii de pe câmpul de luptă, pe marii conducători care au decis la un moment dat destinele patriei, pe eroii științei, marii inventatori, pe eroii culturii, marii scriitori și artiști s.a.

Noi creștinii ne serbăm eroii noștri; nevoitorii în pustie, sfinții făcători de minuni, martirii, marii ierarhi și teologi care au contribuit la

¹¹⁵ Preot Simion Cristea, „Părintele Profesor Ioan Brie la 90 de ani”, în rev. Renașterea, anul XX, nr. 12, p. 10, 2009.

clarificarea credinței prin hotărârile sinodale, marii conducători de obști monahale s.a.¹¹⁶

Pe tărâm bisericesc, dascălii au desfășurat și desfășoară un adevărat apostolat raportat la condițiile timpului și la trebuințele comunității ecleziale. Părintele Arhid. Ioan Brie se impune pe această linie prin ipostazele slujirii sale de profesor, dirijor, muzicolog și compozitor de muzică bisericească.

*

Părintele Ioan Brie s-a născut la 23 octombrie 1919 în satul Dol, comuna Zimbor, jud. Sălaj din binecredincioșii părinți Teodor și Veronica, de profesie țărani agricultori.

Școala primară o frecventează în satul natal între anii 1926 – 1930. În anul 1932 îl regăsim între elevii Școlii Normale de Învățători din Cluj pe care a absolvit-o în anul 1940. Prin examene de diferență a absolvit și Liceul Teoretic „Gheorghe Barițiu” din Cluj – Napoca în anul 1945. Între anii 1940-1944 urmează cursurile Academiei de Teologie Ortodoxă din aceeași localitate având privilegiul de a fi pregătit de un corp profesoral de excepție în frunte cu episcopul Nicolae Colan al Episcopiei Vadului, Feleacului și Clujului cu care studiază Noul Testament.

Celelalte discipline teologice și le-a însușit de la următorii părinți profesori: Florea Mureșan – Liturgică, Ion Pașca – Morală și Dogmatică, Emil Nicolescu – Istoria Bisericii Universale, Ion Gorun – Apologetică, Vasile Sava – Drept Bisericesc și Simion Curea – Muzică Bisericească.

În paralel cu studiile teologice s-a înscris la Academia de Muzică și Artă Dramatică din Cluj – Napoca, secția Profesor de Muzică și Studii de Compoziție, Dirijat Simfonic și Vioară. Menționăm faptul că studiile muzicale le-a început în anul 1943 la Conservatorul maghiar din Cluj și le-a finalizat după sfârșitul războiului, în anul 1947 la Academia de Muzică și Artă Dramatică din același oraș. Între anii 1942-1944 studiază vioara la Conservatorul maghiar din Cluj, precum și armonia, teoria muzicii, solfegiu și dictat muzical. La această prestigioasă instituție de învățământ muzical superior i-a avut ca profesori pe Traian Vulpescu – Teorie și Solfegii; Mihail Andreescu Skeletty – Armonie, Contrapunct și Forme Muzicale, Lucian Surlașiu – Ansamblu și Dirijat Coral, Leontin Anca – pian, Liviu Halip – Canto, Sigismund Toduță – Compoziție, Antonin Ciolan – Dirijat simfonic.

În anul 1947, și-a susținut examenul final pentru disciplinele: Istoria Muzicii Universale, Acustică, Pedagogie Muzicală, Estetică Muzicală și Teoria Instrumentelor, președinte al Comisiei fiind profesorul și

¹¹⁶ Vezi Antonie Plămădeală, Mitropolitul Ardealului, „Tâlcuri noi la texte vechi”, Sibiu, 1989, p. 454.

compozitorul Augustin Bena. Calitățile muzicale de excepție, precum și pregătirea de specialitate ale tânărului Ioan Brie l-au recomandat pentru începutul carierei muzicale bisericești.

Între anii 1943 – 1945 a fost angajat pe postul de cântăreț al Catedralei Episcopiei Ortodoxe din Cluj – Napoca. Începând cu acest an (1945) activitatea didactică a părintelui Ioan Brie se va regăsi în toate instituțiile de învățământ ale Episcopiei Clujului. În perioada 1945 – 1948 a fost profesor și director al Școlii de Cântăreți Bisericești din Cluj, dar și profesor de muzică la Liceul Ortodox Român din localitate (1945-1946).

Calitățile muzicale de excepție ale tânărului Ioan Brie l-au recomandat și pentru învățământul muzical superior de la Cluj. Astfel se explică faptul că în perioada 1949 – 1950 a fost Asistent onorific la Academia de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, Catedra de Folclor. Învățământul teologic superior din Cluj și l-a revendicat pe părintele Ioan Brie în calitate de Conferențiar la Catedra de Muzică Bisericească și Ritual pentru ultimii ani de existență ai acestei instituții de învățământ bisericesc (1950-1952).

Învățământul teologic de la Cluj – Napoca va intra într-o altă etapă prin desființarea Institutul Teologic Ortodox Român de grad universitar de către regimul comunist în august 1952. Prin această hotărâre „s-a dat o lovitură puternică Ortodoxiei transilvănene din acea vreme”.¹¹⁷

În schimbul școlii teologice superioare desființate, Bisericii ortodoxe clujene i s-a dat dreptul de a avea o Școală de cântăreți bisericești, de nivel mediu, înființată prin decizia Ministerului Cultelor, nr. 12152 din 21 august 1952.

Această școală, la început (1952-1953) a avut o durată de trei ani de studiu, apoi patru ani (1954-1955), iar din 1955, aceste școli au fost transformate în Școli de Cântăreți Bisericești și Seminarii Teologice, cu durata de școlarizare de cinci ani.¹¹⁸

La această școală a predat muzica bisericească părintele Ioan Brie menționându-se că: „elevii școlii au organizat un număr de șapte serbări, îndeosebi aniversare, la care și-a adus contribuția și corul acesteia, condus de

¹¹⁷ Cf. Alexandru Moraru, „Seminarul Teologic Liceal Ortodox din Cluj – Napoca (1952 – 1997)”, Cluj – Napoca 1997, p. 17.

¹¹⁸ Proces verbal din 23 mai 1955, în „Registru de procese...1952-1956...”, p. 142, precum și Adresa nr. 205/1955 a Școlii medii de cântăreți bisericești din Cluj către Episcopia Clujului; Procesor verbal din 7-9 martie 1955, p. 29 – 31. Modificare și completarea unor articole din Statutul pentru organizarea și funcționarea Bisericii Ortodoxe Române, în „Biserica Ortodoxă Română”, LXXIV (1956), nr. 3-4, p. 300-301.

Diac. Prof. Ioan T. Brie”¹¹⁹, manifestări la care a fost prezent și Episcopul locului Nicoalae Colan. Aceasta este prima mențiune găsită în documente referitoare la activitatea părintelui Ioan Brie. Până în anul pensionării (1985), părintele Ioan Brie a predat muzica bisericească și liniară la această școală, iar între anii 1971 – 1980 fiind și directorul acestei prestigioase instituții de învățământ teologic clujean.

După pensionare, pe lângă celelalte activități (dirijor și compozitor), a fost rechemat pentru activitate didactică la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Cluj – Napoca (1991), la Facultatea de Teologie Ortodoxă din cadrul Universității din Oradea(1992-1994), unde a predat disciplina Muzica Bisericească și Ritual. Între 1992 – 1997 a predat cursul de Imnologie la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj – Napoca, secția Muzică Religioasă.

În calitate de profesor de muzică bisericească a continuat și cultivat tradiția muzicală și bisericească din Transilvania, așternută în scris pentru prima dată de Dimitrie Cunțanu în anul 1890 la Viena¹²⁰, luând atitudine atunci când a trebuit să exprime o părere autorizată în legătură cu varianta de cântare bisericească ce trebuie promovată în Școala teologică clujeană și în parohiile din cuprinsul Episcopiei Vadului, Feleacului și Clujului¹²¹.

În aceeași calitate de dascăl de muzică bisericească, a format și dirijat următoarele formații: Corul Institutului Teologic Ortodox (1950-1952); Corul Seminarului Teologic Ortodox (1952-1985); Corul Facultății de Teologie Ortodoxă(1991), toate din Cluj-Napoca și al Facultății de Teologie din Oradea (1992-1994), precum și Corul Catedralei Ortodoxe din Cluj Napoca (1946-2007).

Talentul de dascăl și măiestria dirijorală ale părintelui Ioan Brie nu s-au rezumat doar la formațiile școlilor teologice și la cea a Catedralei. A organizat și instruit coruri bisericești din Cluj-Napoca, dar și din alte localități: Corul de la parohia cu hramul „Sfânta Fecioară Maria” din Câmpia Turzii (1957); Corul de la Catedrala din Gherla (1963); Corul mixt țărănesc de la Căminul Cultural din comuna Chinteni, județul Cluj, format din tineri români și maghiari (1963-1968).

¹¹⁹ Idem Ibidem, p. 27

¹²⁰ Vezi Pr. Vasile Stanciu “Cuvânt la Învmormântarea Părintelui Arhidiacon Ioan Brie” în Rev. Renașterea nr. 6/2010, p. 9

¹²¹ A se vedea proces verbal din 27 iunie 1953, în „Registrul de procese verbale 1952-1956”, p. 44-46

A sprijinit și îndrumat înființarea corurilor bisericești din cartierele Municipiului Cluj-Napoca: Grigorescu, Gheorgheni și Mănăstur, precum și corul mixt țărănesc din Susenii Bârgăului, județul Bistrița-Năsăud.

Încununarea întregii activități dirijorale se regăsește în cei peste 60 de ani petrecuți la conducerea Corului Catedralei Episcopale (devenită pe rând Arhiepiscopală și Mitropolitană) din Cluj-Napoca. Corul Catedralei Ortodoxe din Cluj-Napoca, sub conducerea muzicală a părintelui profesor Ioan Brie, a dat răspunsurile la Sfânta Liturghie în fiecare duminică de peste an și la sărbătorile mari. În fiecare an, duminica înainte de Crăciun, în cadrul Slujbei Vecerniei, această formație corală a susținut un concert de colinde. De asemenea, corul dirijat de părintele Brie a participat la sfînțiri de biserici din cuprinsul eparhiei, precum și la viața culturală și spirituală a orașului, alături de alte formații corale din localitate. A susținut concerte cu caracter religios și laic și în alte orașe din Transilvania precum și în București, capitala țării.

Urmând unor muzicieni de prestigiu ca Vasile Petrașcu, Sava Columba, Patriciu Curea, Augustin Bena și Laurențiu Curea, părintele Ioan Brie va imprima Corului Catedralei din Cluj-Napoca un stil aparte. Contemporan cu corul și realizările formației corale „Madrigal” din București, dirijată de maestrul Marin Constantin, dirijorul de la Cluj se va raporta la maniera de interpretare a acestui ansamblu de excepție. În urmă cu câțiva ani, în cadrul unui moment aniversar, spuneam că formația corală din Cluj-Napoca „este una dintre cele mai bune din țară și, fără nicio îndoială, cea mai bună din Transilvania.”¹²² Afirmația noastră avea în vedere stilul bisericesc impregnat acestei formații de către dirijorul ei; un stil care se definește prin omogenitatea vocilor, justete în nuanțe și nu în ultimul rând, repertoriul variat și foarte bine ales.

Compozițiile interpretate de Corul Catedralei din Cluj-Napoca aparțin unor personalități marcante ale genului: Gavriil Musicescu, Nicolae Lungu, Gheorghe Cucu, Alexandru Podoleanu, Antoniu Sequens, Gheorghe Ștefănescu, Dumitru Kiriatic, Sabin Drăgoi, Augustin Bena, Ioan Brie ș.a.

Ca profesor și dirijor al Corului Catedralei, părintele Ioan Brie spunea în anul 2004: „la inițiativa și supravegherea mea între anii 1971-2002 s-au tipărit și multiplicat peste 38 de lucrări destinate elevilor Seminarului și Corului Catedralei. Acestea cuprind: Cântările Sfintei Liturghii, Axioane,

¹²² Preot Petru Stanciu, „Arhidiacon Profesor Ioan Brie”, în rev. *Renașterea*, nr. 11/2006, Cluj-Napoca, p. 7

Tropare, Colinde, și alte Cântări Religioase precum și Cântece Patriotice Populare pe una, două și trei voci egale și pentru cor mixt.”¹²³

Majoritatea dirijorilor care s-au perindat la pupitrul Corului Catedralei și la cel al Seminarului Teologic au compus, armonizat și adaptat lucrări pentru formațiile amintite. Părintele Ioan Brie se înscrie cu succes în rândul acestora. A fost receptiv la valorificarea colindelor din Ardeal, notând 350 de colinde de la elevii Seminarului, pe care mai târziu le-a armonizat cu mult talent. Prezентăm în ordine cronologică lucrările muzicale care au intrat în preocupările părintelui Ioan Brie și care au văzut lumina tiparului: compoziții, armonizări, adaptări, culegeri, antologii corale religioase și laice ș.a.

1971

- Răspunsurile mari pentru cor mixt, după diferiți autori
- Liturghia Psaltică pentru cor pe trei voci egale, după diferiți autori
- Cântările Sfintei Liturghii pentru cor Mixt de Antoniu Sequens

1972

- Culegere de 50 colinde pentru cor mixt după diferiți autori

1973

- Liturghia pentru cor mixt de Augustin Bena

1974

- Cântări la Cununie și Înzmormântare pentru cor mixt
- Axioanele la Sărbătorile mari pentru cor mixt după diferiți autori
- Răspunsuri Liturgice pentru cor mixt după diferiți autori

1975

- Liturghia Psaltică pentru cor mixt după Nicolae Lungu
- Culegere de Coruri Patriotice și Populare pe 3 voci egale, după diferiți autori. Ediția I

1976

¹²³ Părintele Profesor Ioan Brie, „Autobiografie” Manuscris oferit cu dedicație „pentru Pr. Prof. Dr. Petru Stanciu”, Cluj-Napoca 2004

- Culegere de Coruri Patriotice și Populare pe 3 voci egale, după diferiți autori. Ediția a II-a

1977

- Liturghia pentru cor mixt de Gavriil Musicescu
- Cântări Liturgice pentru cor mixt după diferiți autori

1979

- 12 colinde pentru cor mixt de Ioan Brie
- Cântări la Cununie și cântări Funebre la trei voci egale de Ioan Brie

1980

- Concerte Religioase pentru cor mixt după diferiți autori
- Cântările Sfintei Liturghii și alte Cântări Religioase pe trei voci egale de Ioan Brie

1981

- 73 Colinde pe trei voci egale, după diferiți autori. Ediția I

1983

- 73 Colinde pe trei voci egale, după diferiți autori. Ediția a II-a
- Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt de Gavriil Musicescu

1986

- Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt de Ioan Brie

1987

- Cântări la Serviciile Religioase, la unison de Ioan Brie

1988

- Pe Tine Te Lăudăm..., trei variante după diferiți autori
- Cântări Funebre pentru cor mixt de Ioan Brie

1991

- 10 Tropare și Axioane pentru cor mixt de Ioan Brie
- Colinde și Cântări Religioase, pe o singură voce de Ioan Brie

1994

- Cântări la Cununie, Cântări Funebre la unison de Ioan Brie
 - Cântări Liturgice și la diferite Servicii Religioase, pe o singură voce
- de Ioan Brie

1998

- Pricesne, Tropare, Axioane, Cântări Religioase pentru cor mixt de Ioan Brie
- 20 Cântări Religioase pe trei voci egale de Ioan Brie

2000

- 24 de Colinde pentru cor mixt, de Ioan Brie
- Cântările Sfintei Liturghii pe 2 voci egale de Ioan Brie
- Colinde pe două voci egale de Ioan Brie

2001

- Colinde pe o singură voce, culegere de Ioan Brie

2002

- Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt de Ioan Brie
- 29 Pricesne, Tropare, Axioane, Cântări Religioase pentru cor mixt de Ioan Brie
- 329 Colinde, adunate de la elevii Seminarului Teologic Ortodox din Cluj Napoca între anii 1952-1955

Din aceste lucrări, părintele Ioan Brie mărturisește că aproximativ 350 de cântări religioase, patriotice și populare sunt armonizări, prelucrări sau compoziții personale pe una, două, trei voci egale sau pentru cor mixt.¹²⁴

Pe plan muzicologic, părintele Ioan Brie a avut preocupări în domeniul pedagogiei, metodicii și esteticii muzicale, concretizate în studii și articole publicate sau rămase în manuscris.

Dintre acestea enumerăm:

- Educația elevilor în spirit colectiv. Rolul colectivului de elevi din internat și educația lor.

¹²⁴ Idem Ibidem, p. 8.

- Cercurile pedagogice în școală, formă de perfecționare a cadrelor didactice.
- Formarea gustului pentru frumos la elevi prin orele de muzică.
- Cântarea corală în Biserica Ortodoxă Română.
- 70 de ani de la înființarea Corului Arhiepiscopiei Vadului, Feleacului și Clujului.
- Organizarea repetițiilor de cor.
- Metodica muzicii.
- Recitativul liturgic.
- Aplicarea practică în muzica bisericească.
- Considerații generale privind muzica noastră bisericească (din Transilvania n.n.) în perspectiva uniformizării acesteia.
- Introducerea la „Bazul teoretic și practic” al lui Anton Pann, transcriere din scrierea cu litere chirilice.
- Introducerea la „Irmologhionul” lui Macarie Ieromonahul, transcriere din scrierea cu litere chirilice.
- Numirile unor cântări, forme sau imne poetico-muzicale ale muzicii bisericești și a unor slujbe, servicii sau rânduieli liturgice.
- Despre pricesne.¹²⁵

Din toate aceste studii și articole publicate sau rămase în manuscris, rezultă preocuparea dascălului de muzică bisericească pentru aspecte definitorii referitoare la profesori și elevi deopotrivă, în procesul instructiv-educativ.

Muzicologul Elena Chircev de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj – Napoca avea să surprindă cu finețe ultimii ani de viață ai părintelui și trecerea la cele veșnice, în pagina unei publicații bisericești de la Cluj – Napoca: „de o vârstă cu principalele instituții clujene de învățământ și cultură aniversate în toamna anului 2009 la împlinirea a 90 de ani de la înființare, părintele Arhidiacon Ioan Brie a trecut la cele veșnice la începutul acestei veri cu seninătate și discreție, așa cum a și trăit în ultimii ani, îndeobște după ce a renunțat la conducerea Corului Catedralei Mitropolitane clujene de care a fost indisolubil legat timp de șase decenii.”¹²⁶

¹²⁵ Ibidem, p. 6.

¹²⁶ Elena Chircev, „In memoriam arhidiacon Ioan Brie”, în Rev. Renașterea, nr. 6/2010, Cluj – Napoca, p. 9.

Personalitate cu multiple valențe, părintele arhidiacon Ioan Brie s-a impus în viața Bisericii noastre, marcând învățământul teologic muzical din Cluj și din toată Transilvania, așa după cum am prezentat.

Rămâne în memoria celor care l-au cunoscut și-l vor cunoaște prin întreaga sa operă, ca **dascăl și dirijor de cor**, prin metodele didactice și tactul pedagogic de care a dat dovadă de-a lungul carierei sale; exigența și bunătatea îmbinate într-un chip fericit erau mijloacele prin care dascălul clujean ajungea să-și îndeplinească scopul propus.¹²⁷

Ca **maestru de cor**, părintele Brie a reușit să adune sub bagheta sa studenți de la Teologie, dar și de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj – Napoca, soliști și coriști de la cele două instituții prestigioase de cultură, Filarmonica și Opera Română, dar și coriști fără o pregătire muzicală de specialitate, însă înzestrați cu calități muzicale de excepție. Unii dintre cei care au activat în cor au ajuns la rândul lor dirijori și preoți, putându-se observa că maestrul Ioan Brie a făcut din Corul Mitropoliei nu numai o formație muzicală de excepție, ci și o adevărată școală de cântare corală și de ce nu, de dirijat.¹²⁸

În calitate de **compozitor**, putem identifica în persoana părintelui Ioan Brie pe cel care scria din preplinul talentului și experienței sale, dar și din nevoi practice dictate de pregătirea și evoluția mai multor coruri pe care le-a format și le-a dirijat. Activitatea componistică răspunde cerințelor celor trei tipuri de formații corale: mixt, pe voci egale și la unison sau monodic. Pe de altă parte, unele armonizări și compoziții constituiau adevărate provocări pentru formațiile corale. De pildă, în anul 2001 a armonizat pentru Corul Seminarului Ortodox din Cluj – Napoca dirijat de preot profesor Petru Stanciu, imnul „Ca pe Împăratul”, după Dimitrie Cunțanu. Această armonizare care poate fi numită și compoziție, a obținut locul I pe țară la Olimpiada Națională de Muzică de la București, fiind interpretată în primă audiție.

Ca **muzicolog**, s-a impus din poziția de cadru didactic la școlile teologice, dar și la Academia de Muzică din Cluj – Napoca. A cules folclor și colinde de la învățăceii săi, pe care mai apoi le-a prelucrat și armonizat. A luat poziție atunci când a trebuit să exprime un punct de vedere în legătură cu cântarea tradițională de strănă din Transilvania, dând mărturie că Școala teologică clujeană este înscrisă pe varianta de cântare a lui Dimitrie Cunțanu. De asemenea, a argumentat că și parohiile transilvănene practică aceeași

¹²⁷ Pr. Petru Stanciu, „Părintele profesor Ioan Brie în memoria ucenicilor”, în Rev. Renașterea, nr. 6/2010, Cluj – Napoca, p. 9.

¹²⁸ Idem, Ibidem.

cântare tradițională și că ar fi nefiresc și nepotrivit să se impună un alt stil de cântare bisericească pentru această zonă. Luările de poziție în legătură cu cântarea bisericească de strănă din Transilvania, precum și contribuțiile personale concretizate în studii și articole de specialitate îl recomandă ca voce autorizată în ceea ce privește folclorul și muzica de cult ortodoxă, de care trebuie să se țină seama.

Numele profesorului, dirijorului, compozitorului și muzicologului Ioan Brie, precum și al Corului Catedralei Mitropolitane din Cluj – Napoca sunt așezate de multă vreme la loc de cinste în consemnările presei, precum și în dicționarele de specialitate, dintre care amintim: Viorel Cosma – **Muzicieni din România – Lexicon**, București, 1989 și Gheorghe C. Ionescu – **Muzica bizantină în România**, București, 2003.¹²⁹

În toate ipostazele slujirii sale, părintele arhidiacon profesor Ioan Brie rămâne în memoria ucenicilor săi dar și a credincioșilor, a Bisericii noastre strămoșești, o figură luminoasă și marturisitoare care a răspândit știință, bunătate și înțelepciune.

¹²⁹ Preot Petru Stanciu „Arhidiacon Ioan Brie...”.

ÎNCEPUTURILE MIȘCĂRII CORALE ÎN MARAMUREȘ

Pr. lect. univ. dr. Teofil Stan
Facultatea de Litere a
Universității de Nord din Baia Mare

Summary

The Beginnings of Choral Movement in Maramureș

The Romanian Orthodox Church, choral singing has spread quite late, by the mid-nineteenth century, and was largely due to the reforming spirit that was covered the entire Romanian society of that time. In Maramureș, church choirs occurred shortly after those in Transylvania, especially Catholic and Protestant churches because of cultural influences and the desire to showcase more than a simple song, the choir Monod.

Among the choirs that have been imposed and have created a tradition of choral movement, preserved until today, were those of places: Seini, Baia Mare, Șomcuta, Copalnic Mănăstur Ardușat and each of them based on having a coral core previously generated by the need to support the Church in public worship songs.

Keywords: choirs Maramureș choral movement

Mișcarea corală a început a se manifesta la noi în țară ca și peste tot în lumea creștină, pe lângă biserici, în nevoia lor de a-și susține într-un mod plăcut, organizat armonic sau polifonic cântările liturgice. În Biserica Ortodoxă Română, cântarea corală s-a răspândit destul de târziu, pe la jumătatea secolului al XIX-lea, și s-a datorat în bună măsură spiritului reformativ de care era cuprinsă întreaga societate românească a vremii¹³⁰. În Maramureș, corurile bisericești au apărut la puțină vreme după cele din Transilvania, mai ales datorită influențelor culturale catolice și protestante și în dorința de a pune în valoare mai bine cântarea simplă, monodică de la strănă.

În același timp, în cadrul procesului de afirmare a conștiinței naționale a românilor transilvăneni, mișcarea corală românească se dezvoltă și în ținuturile maramureșene, nu doar pentru a populariza cântecele românești, ci mai ales pentru a trezi și dezvolta ideea de independență și de unitate națională. În condițiile asupririi naționale, dintre puținele forme

¹³⁰ Drd. Nicu Moldoveanu, *Cântarea corală în Biserica Ortodoxă Română, de la pătrunderea ei în cultul divin până la sfârșitul secolului al XIX-lea*, în S.T., nr 7-8/1967, p. 504.

posibile de activitate artistică, cele mai importante și eficiente au fost reuniunile corale. Începuturile nu au putut fi decât modeste, însă, odată cu trecerea timpului, și pe măsură ce școlile de la Sighetu Marmăției, Oradea și Gherla scoteau învățători cu bună pregătire, acest proces a început să se amplifice, primind un caracter statornic și ireversibil.

Primi dirijori de coruri din Maramureș au fost absolvenți ai preparandiilor de la Gherla, Năsăud, Sighetu Marmăției sau Oradea. La Gherla, pregătirea în acest domeniu era făcută cu măiestrie de **Ioan Secuiu**, supranumit „*popa cântărilor*” (născut în anul 1834 la Fizeșu Gherlei), care a activat o perioadă și la Preparandia din Năsăud, fiindu-i profesor lui Elie Pop din Șomcuta Mare. Acesta, la rândul lui, i-a învățat pe alți tineri din Chioar arta cântării și dirijatului. Alte nume cunoscute de cântăreți și dirijori care au activat în Maramureș și Satu Mare – Alexandru Anderco, Teodor Irimiaș, Aurel Popan, Ioan Chira, Gh. Pteancu ș.a.

Un rol important în inițierea elevilor în tainele cântecului, a cunoașterii notelor și dirijatului coral i-a revenit profesorului **Ioan Bușiția**¹³¹, de la Preparandia din Sighetu Marmăției, dascălul de numele căruia se leagă începutul mișcării corale în Maramureș. Despre el și "cetera" sa amintea Tid Bud, ca și despre poetul Simeon Botezean, care "*ne delecta cu o poezie iar preparanzii cu cântări frumoase naționale*"¹³². Cuvinte de apreciere față de activitatea artistică a profesorului Bușiția are și istoricul Al. Filipașcu, scriind că sufletul școlii de la Sighetu Marmăției a fost Bușiția: „*La sărbători sau la diverse ocazii, se aduna la Preparandie lumea bună a orașului sa asculte mândrele hori cântate la vioară de Bușiția ... să admire frumusețea corurilor și dansurilor naționale executate de preparanzii lui*”¹³³.

Preparandia sigheteană a fost tolerată de autorități doar pentru o perioadă de 7 ani, până în 1869, când - la insistențele prefectului maghiar Lonay Ianoș – este desființată. Cu toate greutățile materiale întâmpinate pe parcursul scurtei sale existențe, școala s-a dovedit a fi un focar al culturii românești în această parte de țară, în cadrul ei pregătindu-se un număr de mai bine de 120 de viitori învățători.

¹³¹ **Ioan Bușiția** s-a născut la 26 iunie 1828 în Cășeiu Someșului (azi Cășeiu din județul Cluj), într-o familie de țărani. A urmat școlile de la Blaj, unde s-a bucurat și de o bună pregătire muzicală. În 1845 își desăvârșește studiile la Institutul pedagogic din Viena. Funcționează ca învățător la Seini, Abrud și Târgu Lăpuș. Prin talentul său muzical, coregrafic și literar, s-a arătat a fi unul dintre principalii pedagogi ai școlii maramureșene.

¹³² Tid Bud, *Analele Asociațiunii pentru cultura poporului român din Maramureș*, 1860-1905, Gherla, 1906, p. 18-19.

¹³³ Alexandru Filipașcu, *Istoria Maramureșului*, Ediția a II - a, Ed. Gutinul, Baia Mare, 1997, p. 57.

În anul 1867 s-a deschis la Sighetu Marmăției o școală privată, de specialitate în domeniul muzical.¹³⁴ Date despre funcționarea ei sunt însă foarte puține, arhiva școlii acelei vremi fiind mutată la Budapesta. Este limpede însă că o asemenea școală își avea locul ei bine definit, într-un oraș prosper care, la mijlocul secolului al XIX-lea avea în jur de 7000 de locuitori, câteva școli, grădinițe, un Liceu și o Academie de drept. În primele decenii ale secolului XX, prin implicarea și sprijinul oficialităților locale, se constată o perioadă de dezvoltare a acestei școli, constituindu-se un „Cerc muzical”, format din profesorii de muzică și pasionații de cântare ai orașului.

După unele sincope în activitatea sa, școala se redeschide în primii ani ai secolului XX, cu numele „Școala maghiară de muzică”, sub conducerea directorului Irsa Bela, care predă pianul și canto. În anul 1919, după instalarea administrației românești, școala revine la titulatura avută la înființare „Școala de muzică”. Prin anii 1920-1921, școala era frecventată de un număr de 60 de elevi, care pe lângă studiul anumitor discipline, erau repartizați într-o orchestră și un cor al școlii.

Între realizările notabile ale noii școli, amintim: orchestra, cuprinzând 28 de elevi, și corul format din peste 200 de elevi, „*cântă îndelung aplaudat și bisat la toate ocaziunile*”. Corul participă la concursuri corale la București, la Casa Radio, unde interpretează între altele „*Cât-îi Maramureșu*”¹³⁵.

Printre reuniunile și formațiile care s-au impus și care au creat o tradiție în domeniul mișcării corale, păstrată pînă în zilele noastre, au fost cele din localitățile: Seini, Baia Mare, Șomcuta Mare, Arduș și Copalnic Mănăștur, fiecare din acestea avînd la bază un nucleu coral anterior, generat de nevoia Bisericii în a-și susține cântările serviciului divin.

Pe la anii 1880-1890, ponderea mișcării corale o dețin părțile sătmarene și chiorene ale viitorului Maramureș, în special localitățile Seini și Șomcuta Mare, unde activau învățătorii Ioan Cionca și Elie Pop, amîndoi dirijori și interpreți la instrumente muzicale, avînd cursuri de specializare făcute în România, la Iași, iar Elie Pop și la Lugoj, la școala dirijorală a lui Ion Vidu. În aceste activități de perfecționare, care au pus în contact direct pe acești doi exponenți ai mișcării corale din nord-vestul țării, cu muzica românească din Vechiul Regat și cu cea corală a Banatului, trebuie să vedem sursa unui repertoriu extrem de variat, dar și necesar mișcării noastre naționale de la răscrucea ultimelor două secole.

¹³⁴ „*Maramaroș*”, ziar sighetean de limbă maghiară, nr.XXIII, 8 mai 1867.

¹³⁵ Ioan Ardeleanu-Pruncu, *Școala de artă Gh. Chivu - Sighetu Marmăției*, tipărită la Aska Grafika, Sighetu Marmăției, 2006, p. 44.

Corul din Seini

Domeniul cetății Seini cuprindea întreaga Țară a Oașului și Lunca Someșului în sus, până la Bușag, o zonă bogată, care aparținea mai multor feudali. În anul 1839 s-a deschis aici prima școală cu predare în limba română.¹³⁶ Ecourile Revoluției de la 1848 ajung și în această parte a țării, materializându-se într-o întrunire a intelectualilor animați de patriotul român Georgiu Maniu din Seini. Adunarea s-a ținut la Mocira la 4 ianuarie 1853, și a avut ca rezultat redactarea unui memoriu către împăratul din Viena, prin care se solicită deschiderea unei școli superioare la Seini.

În anul 1876 se întemeiază un cor bărbătesc pe 4 voci în scopul de a da răspunsurile la Sfînta Liturghie, prin grija lui Ioan Berinde și a învățătorului dirijor Ioan Cionca, despre care aflăm că, în primăvara anului 1876, în baza unei adunări generale a reuniunii, acesta este trimis la un curs muzical de instruire pentru cîteva luni. După întoarcere, în toamna aceluiași an, Ioan Cionca a și pus bazele unui cor care, la început avea 40-50 persoane și cînta la unison, apoi de la 1879 pe două voci și de la 1880 pe 4 voci¹³⁷. Așa cum se relatează din însemnări păstrate în arhiva locală, reiese că *înființarea acestui cor era considerată ca făcînd parte integrantă din procesul de ridicare politică, economică și culturală a populației din aceste părți ale Transilvaniei, din lupta lui pentru libertate socială*. În anul 1883 corul avea însușit și un repertoriu laic, desfășurînd activități cultural-patriotice în zonă. Tot aici vom afla că în 1888 reuniunea lansează o colectă pentru crearea unui fond, din care să se plătească dirijorul și să se acopere alte cheltuieli survenite cu întreținerea acestuia¹³⁸.

Învățătorul Ioan Cionca va dirija corul până în anul 1904. Îi urmează învățătorul Paul Cherecheș-Benea, absolventul *Preparandiei din Gherla*, care reorganizează corul, iar în adunarea generală din 8 decembrie 1907 prezintă spre aprobare adunării generale noile statute, cu "obligamentul" celor 40 de bărbați de a-și plăti cotizația și de a participa în mod regulat la repetiții, fiind vorba de corul bărbătesc, cel mixt luînd ființă după 1911¹³⁹.

¹³⁶ „Înfrățirea”, I, nr. 1, Baia Mare, 1933, p.1

¹³⁷ Bălaj, Mihai, *Corul din Seini la a 90-a aniversare*, Casa creației populare, 1970, p. 16.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 17-18.

¹³⁹ Arhivele Statului, Filiala Maramureș, Fond *Mihai Bălaj* din Seini. Inventar 462, act nr. 61. În *Obligamentul* semnat de 40 de membri se scrie: „*Subscrișii din buna voința noastră și nesiliți de nimenia ne obligăm a ne supune tuturor dispozițiilor cuprinsă în paragrafii din statutele de față și la caz de nesupunere împuternicim comitetul ca fără nici o întrebare (intervenție) judecătorească să-i aplice*”.

Corul de la Seini este unul dintre cele mai vechi din nord-vestul Ardealului. Existența și activitatea sa sunt confirmate de ziarul *Gutinel*, care în primele sale numere publica un anunț referitor la ținerea unui „curs de cânt figural, cunoștința notelor și manuarea fișharmonicului” susținut de Ioan Cionca¹⁴⁰.

Corul din Șomcuta Mare

Localitatea este o veche așezare românească, atestată documentar încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea, al cărei nume vine din limba maghiară¹⁴¹. Domeniul Șomcutei a aparținut în secolul al XV-lea fraților Balc și Drag, fiii lui Sas Vodă din Maramureș¹⁴². În anul 1682 a devenit capitala districtului „Cetății de piatră”, având 96 de comune împărțite în 4 plase. În anul 1867 limba română a fost decretată ca limbă oficială a districtului. Din același an funcționa aici o școală privată de fete. În anul următor - 1888 - se fac planuri pentru organizarea unei „Reuniuni corale a plugarilor români din Șomcuta Mare”, care se vor materializa la 25 iunie 1889, la întâlnirea anuală a Asociațiunii culturale Astra de la Șomcuta, prilej cu care chiorenii și sălăjenii au ridicat marile probleme ale timpului pe care îl trăiau. Rezultatele nu întârzie să apară: pe lângă înființarea corului, s-a insistat asupra consolidării Societății de lectură din Șomcuta Mare - înființată în anul 1864 – prin donarea unui număr de 100 de volume de carte românească.

Între membrii fondatori ai corului s-au numărat: Vasile Lucaciu, George Pop de Băsești, dr. Tit Hendea. Primul dirijor al corului a fost învățătorul Elie Pop. Prima oară s-au cântat atunci mărețele cântece naționale „Deșteaptă-te române”, „Marșul lui Iancu”, „Hora frăției” ș.a.¹⁴³. Corul format atunci era compus din 29 de țărani șomcuteni, organizat fiind pe 4 voci, cu un conducător la fiecare voce (Andrei Micu – la tenor I, Ioan Cic – la tenor II, Ioan Buteanu a Tobii – bariton, și fratele lui – Vasile, la bas). Președintele corului era avocatul Nilvan.

Dirijorul **Elie Pop**, a fost una dintre personalitățile care au influențat pozitiv destinul cultural al acestei zone. S-a născut la Săpâia în 28 iulie 1848. După ce a obținut diploma de învățător la preparandia din Năsăud în anul

¹⁴⁰ „Gutinel” I, nr. 20, 1889, p.3-4.

¹⁴¹ *Somkut*, rezultat prin alipirea cuvintelor *șom* = *corn*, *kut* = *fântână*, desemna o parte a localității, care și azi se mai numește Corneasa, unde cândva a fost o pădure de corni și o fântână.

¹⁴² Pop Darius, *Mărturii strămoșești*, Satu Mare, 1938, p.84.

¹⁴³ „Familia”, VI, din 22 august 1869.

1869, a profesat la Colțirea (1870), Săpâia (1871) și la Șomcuta, din 1872 până la moarte sa în 1922. În anii 1886 și 1887 a fost elevul lui Gavril Musicescu la Iași. De asemenea, în 1893 a plecat la Lugoj, pentru a-și desăvârși cunoștințele muzicale la școala lui Ion Vidu.

A înființat mai multe formații corale, în 1889 la Șomcuta, la Aciua în 1889, la Ardușat în 1889, cărora le-a compus sau armonizat cântece patriotice sau din folclorul local. Pentru perpetuarea mișcării corale, dar și pentru pregătirea dirijorilor de cor, a instruit mai mulți tineri înzestrați cu aptitudini muzicale, care aveau să devină învățători și dirijori: Alexandru Anderco, Aurel Popan, Teodor Irimiaș ș.a. A fost un mare animator cultural, distingându-se prin organizarea multor programe artistice și expuneri susținute în întreaga zonă, contribuind la prosperitatea spirituală a locuitorilor acestui ținut¹⁴⁴.

Dirijorii care au urmat la conducerea corului „Glasul Chioarului” – cum avea să fie numit mai târziu, au fost: Augustin Ungur (1903 – 1919), Nistor Dragoș (1922 – 1927), Vasile Barna (1929 – 1945), Gheorghe Pop (1946 – 1975), Liviu Borlan (1975 – 1976), pr. Marius Lazăr (1976 – 1977), Ion Săcăleanu (1985 – 1986), Eugen Indre (1990 – 1998), Ionel Coteț (1999 - 2003), Iustin Podăreanu (1978 – azi).

Reuniunea de cântări din Baia Mare

Primul cor din Baia Mare organizat ca „reuniune statutară de cântări” s-a înființat în anul 1882, sub denumirea de „*Hagybányai dalegyesület*”¹⁴⁵. Era format deopotrivă din români și maghiari, așa după cum rezultă din înscrisul de pe insigna purtată de coriști, care, pe lângă emblema orașului – turnul lui Ștefan și o liră, mai purta și denumirea reuniunii în cele două limbi, română și maghiară. Corul se dezvoltă sub patronajul canonicului Szőke Bela și a dirijorului cantor Saucek Ștefan, care pe lângă cântările religioase, au acceptat introducerea în repertoriu și a unor piese laice, mai ales coruri din opere celebre. Până după primul război mondial corul era alcătuit doar din bărbați, abia după 1919 se transformă în cor mixt, ajungând acum la un număr de 50 de membri. În perioada 1920 – 1936 i s-a adăugat și o orchestră semisimfonică, devenind astfel centru muzical cel mai important al orașului acelei epoci. Conducerea dirijorală a

¹⁴⁴ Ilieșiu Victor, *Împlinirea unei jumătăți de veac de la moartea lui Elie Pop*, în “Studii și articole” vol. II, Baia Mare, 1973, p. 199 și urm.

¹⁴⁵ Valentin Băințan, *Arta corală din Maramureș*, Editura Comitetului de cultură și educație Maramureș, Baia Mare, 1982, p.141.

fost preluată din anul 1924 de Heffler Lajos. Cronicile muzicale ale vremii semnalau valoarea corului, și nu de puține ori semnalau și contribuția muzicală a unor intelectuali români din oraș: soții Onciul, solistul Iuliu Cupaș ș.a.¹⁴⁶ Din programul pe care corul l-a susținut la 11 martie 1927, făceau parte și: „*Corul țiganilor*” din opera „Trubadurul” de G. Verdi, *Arie* – din aceeași operă – solistă Iolanda Rosza-Jancsovici, Actul I din opera „*Aida*” de G. Verdi ș.a.

Asemenea concerte au avut loc și în anii următori. În anul 1932 corul își sărbătorea 50 de ani de activitate, eveniment artistic notabil pentru viața culturală a orașului.

În anul 1932, s-a înființat corala „Răsunetul”, sub patronajul Reuniunii învățătorilor din zonă, iar în 1946 a apărut Corul Cadrelor didactice, avându-l dirijor pe profesorul Gheorghe Ciobanu¹⁴⁷.

Corul din Ardușat

Este considerat unul din cele mai vechi coruri din Maramureș, fiind înființat în anul 1899. Primul dirijor al corului a fost Alexandru Anderco, născut în anul 1859 în satul Hrip din județul Satu Mare. S-a inițiat în arta dirijatului coral cu învățătorul Elie Pop, fiind membru activ al Reuniunii învățătorilor, filiala Ardușat-Someș, pentru o perioadă de mai bine de 20 de ani, timp în care a condus corala învățătorilor. A participat la cursurile de „cânt figural, cunoștința notelor și manuirea fișharmoniului”, organizate la Seini, în perioada 1-15 august 1889, de către Iosif Cionca. Din anul 1899 a ajuns la Ardușat în calitate de învățător, unde a rămas mai bine de douăzeci de ani, fiind singurul dascăl al școlii române din sat, unde a obținut rezultate deosebite în instruirea copiilor și tinerilor.

Învățătorul Alexandru Anderco a fost cel care a pus bazele corului local. S-a ocupat de culturalizarea acestei zone, întemeind o bibliotecă, organizând cursuri de alfabetizare, publicând articole și organizând întruniri culturale având în centru corul ardusătean. Pentru toate acestea a fost premiat de George Pop de Băsești, cu prilejul concertului corului susținut la Băsești în anul 1907. A fost un înfocat susținător al menținerii și dezvoltării școlii românești pe aceste locuri. Pentru aceste atitudini a avut de suferit din partea autorităților maghiare ale vremii, fiind suspendat din funcție pe timp de 11 luni, primind amenzi și fiind chiar arestat pentru o perioadă de 7 zile, în anul

¹⁴⁶ „*Nagybanya es videke*”, XII, nr. 11 – 13, Baia Mare, 1927.

¹⁴⁷ Viorel Cosma, *Enciclopedia muzicii românești*, p. 377.

1911¹⁴⁸. În anul 1918 este ales membru al Consiliului Național Român, la a cărui constituire a participat în fruntea unei delegații a ardusătanilor. Datorită demersurilor sale, reușește să ridice în anul 1930 primul cămin cultural cu sediu propriu din județ, precum și o nouă școală. Trece la cele veșnice în anul 1945, la vârsta de 86 de ani.

La conducerea corului a urmat Vasile Buzilă, născut în Valea Vinului, în anul 1905, dar stabilit în Ardușat imediat după primul război mondial. A absolvit Școala Normală din Sighetu Marmăției, iar din 1923 a fost numit învățător la Arieșul de Câmp. Din anul 1927 este transferat la Ardușat, ajungând în scurt timp director al școlii de aici, unde va prelua atribuțiile înaintașului său Al. Anderco. A fost foarte preocupat de evoluția artistică a corului, pregătindu-se la cursurile dirijorale organizate la Satu Mare și Vâlcea. În anul 1936 ocupă locul al doilea la Concursul județean al corurilor desfășurat la Satu Mare. Este însă răpus de boală, în ianuarie 1952. Îi urmează Gheorghe Crișan, născut într-un sat vecin, la Borlești, în anul 1911. Acesta a absolvit Școala normală la Oradea în anul 1931, beneficiind și de o temeinică pregătire muzicală. Este numit învățător la Ardușat în anul 1940, unde va prelua și conducerea corului, până în anul 1955. Este o perioadă de evoluție pozitivă și de impunere pe scenele caselor de cultură ale județului. A fost cel care l-a adus la pupitrul dirijoral pe profesorul Valentin Băințan.

Cel mai de seamă dirijor al corului de la Ardușat, profesorul **Valentin Băințan**, s-a născut în 21 decembrie 1924 la Borlești, județul Satu Mare, din familia unui funcționar silvic. După studiile liceale la „Gh. Șincai” din Baia Mare și „Emanuil Godju” din Oradea, a continuat cu Școala Normală din Oradea, avându-l ca dascăl pe cunoscutul Francisc Hubic. După finalizarea studiilor, revine în apropierea ținuturilor natale, la Ardușat, ca învățător și apoi profesor de matematică. În același timp, pasionat fiind de cântare, ajunge solist al corului din Ardușat, dirijat pe atunci de învățătorul Gheorghe Crișan. Preia conducerea corului la vârsta de 30 de ani reușind prin multă muncă și dăruire personală, să-l facă cunoscut la nivel național și internațional. Au reușit să cucerească împreună 14 premii I la marile confruntări naționale „Cântarea României”, un premiu I și titlul de laureat la un festival în Polonia, susținând împreună peste 1000 de spectacole pe diverse scene din țară și de peste hotare¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Direcția Județeană a Arhivelor Statului, Filiala Baia Mare, Fond protopopiatul Ardușat, nr.2628/1911.

¹⁴⁹ Ghenceanu, V.R., *O viață pentru cântec*, în „Pentru socialism”, XXXV, nr. 8862, 1984, p.1-2.

În urma reușitei evoluții din cadrul Concursului cântecului coral internațional de la Miedzyzdroje (Polonia) din anul 1982, corul a ocupat locul I. Președinta juriului acestui festival remarca: „Marele premiu obținut de corul din Ardușat la festivalul nostru nu a fost întâmplător. Scopul acestei manifestări din Polonia este de a stimula acele coruri care cultivă muzica corală a țării lor; Ardușatul s-a dovedit a fi un mesager de primă mărime al cântecului popular românesc, al celui coral în general, ce se inspiră din viața de azi a oamenilor... Țăranii din Ardușat, m-am convins încă o dată, cântă cu artă și cu o plăcere mai mare decât ar face-o profesioniștii”¹⁵⁰. Eugeniusz Kus, dirijor și animator al mișcării corale poloneze a completat: „Repertoriul ardușătanilor e legat de viața și de munca lor. Vocile formate, armonia dintre compartimente, naturalitatea, sinceritatea și pasiunea pe care o pune dirijorul Băințan, iată lucruri în care trebuie căutat marele lor succes”¹⁵¹.

Sub bagheta dirijorului Liviu Borlan, corul participă la prima ediție a Festivalului național „Cântarea României”, unde se califică în finala de la București, reușind să obțină locul III pe țară.

Din anul 1979 a revenit la conducerea corului maestrul Valentin Băințan. Se petrece o diversificare a repertoriului, se lucrează la calitatea vocilor, la expunere și nuanțare. Au loc schimburi de experiență cu alte coruri. În luna mai a anului 1979 are loc prima întâlnire în concert cu corul bărbătesc din Finteușu Mare. În octombrie 1979, corul participă cu mare succes la festivalul „Toamna băimăreană”, iar curând la înregistrări cu televiziunea română, fiind prezentat în emisiunea spectacol „Oamenii și cântecele Maramureșului”. În anii 1981, 1983, corul obține din nou premiul I la festivalul național Cântarea României

Din repertoriul corului am reținut: „Trompetele răsună”, de Gavril Musicescu”, „Un veac de cântec românesc” și „Vom apăra” de Liviu Borlan, „Laudă ție, în veci, Românie” de I.D.Chirescu, „Suita în stil popular” de Z. Popescu, „Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul”, de G. Musicescu, „E scris pe tricolor unire” de C. Porumbescu, „Cătălina” de N. Oancea, ș.a.

Mișcarea corală din **Copalnic Mănăștur** a căpătat contururi precise în jurul anului 1900, an în care este angajat în funcția de contabil la banca „Rîureana” din localitate învățătorul Teodor Medan, absolvent al *Preparandiei din Oradea*, transferat aici din Hotoan, fostul județ Sălaj. Având pregătire de specialitate, oarecum și experiență, Teodor Medan a venit în întâmpinarea intențiilor localnicilor, trecând la înființarea corului din Copalnic Mănăștur.

¹⁵⁰ „Pentru socialism”, XXV, nr.6317, 1974, p.7.

¹⁵¹ *Idem*.

La început a fost constituită o formație corală bărbătească, cu aproximativ 40 de membri. Primul concert cu cîntece românești prezentat de corul din localitate a avut loc la data de 15 august 1901, cu ocazia tradiționalului bal, *"la reușita căruia a contribuit în mare măsură tînăra formație"*¹⁵². Teodor Medan a stat în fruntea corului pînă în anul 1912. În această perioadă, corul a crescut numeric, s-a maturizat, repertoriul a fost mult îmbogățit, a desfășurat o activitate artistică permanentă, nu numai în localitate ci și în satele din împrejurimi.

În anul 1912, conducerea corului este preluată de tînărul dirijor George Vancu, venit aici din Banat cu cîțiva ani înainte¹⁵³. George Vancu este considerat pe drept cuvînt inițiator al corului reînființat, întrucît la data de 23 octombrie 1910 se prezintă Statutul, prilej cu care se înscriu membri activi și membri ajutători și se aleg 5 membri în comitet. Tot cu acest prilej, George Vancu rostește o cuvîntare, în care spune: "Bucuria care trebuie s-o avem noi azi, cînd ne întîlnim pentru prima oară a da dovezi de deșteptare,...) că am înțeles sunetele intonate pentru deșteptarea noastră(...) din somnul cel lung și amorțit, dînd piept, umăr la umăr și mîna la mîna, să putem presta (preîntîmpina, *n.n.*) forturile atît de amenințătoare și *cu puteri unite să producem și noi în pămîntul nostru atît de roditor flori și fructe bune* (subl. ns.)"¹⁵⁴. În anul 1914, după dezlănțuirea primului război mondial, George Vancu pleacă din Copalnic Mănăstur, "lăsînd o amintire neștersă în rîndurile celor care l-au cunoscut și îndrăgit"¹⁵⁵.

După anul 1880 și pînă în preajma primului război mondial, stimulate de activitatea "Astrei", de reuniunile învățătoarești, activează reuniuni, dar mai ales formații corale în localitățile Tămaia, Șișești (1890), Dumbrăvița(1900), Sălsig (1908), Săcel (1911), Giulești (1913), Finteușu Mare (1918) ș.a.

La 27 august 1890, cu prilejul inaugurării monumentului Unirii din Șișești, "corul tinerimei (din localitate, *n.n.*) au executat cîteva piese de cîntări de sub conducerea lui Constantin Lucaci(...). După vorbirea d-lui Berinde, între cîntările melodioase ale corului tinerimei, s-au îndepărtat

¹⁵² *Șapte decenii de activitate corală la Copalnic Mănăstur*, C.J.C.E.S. Maramureș, Centrul Județean de îndrumare, 1972, p.27; Dintr-o însemnare făcută de Teodor Medan pe o carte tipărită la Blaj în 1767, rezultă, de asemenea, că formația corală din Copalnic Mănăstur a fost întemeiată în 1901, în același an avînd loc și prima reprezentație publică.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 29-30.

¹⁵⁴ Arh.Stat., Filiala Maramureș, Colecția Corului Copalnic Mănăstur, nr. 55 (1910-1912).

¹⁵⁵ *Șapte decenii de activitate corală la Copalnic Mănăstur*, C.J.C.E.S., Maramureș, Centrul Județean de îndrumare, 1972, p.29-30.

fiecare la ale sale..."¹⁵⁶. După 10 ani, la 25 aprilie 1900, tot la Șișești are loc o adunare a Despărțământului "Astra", sub patronajul lui Vasile Lucaciu. Despre prezența activă a aceluiași cor aflăm următoarele: "După adunare, corul tinereții din loc se produse cu cîntece naționale. Astfel de prilejuri vor fi destule și de fiecare dată corul va avea un rol al său, indiferent ce caracter vor avea acțiunile..."¹⁵⁷.

După turneul în Maramureș al Corului studenților teologi de la Gherla, din 1910, la Săcel se înființează, în 1911, un cor bisericesc, cor ce-și va lărgi sfera de activitate, participînd cu deosebit succes la acțiunile *Despărțământului Iza-Vișeu*, al "Astrei" cu sediul în Dragomirești, de sub conducerea lui Emil Bran¹⁵⁸. În localitatea Giulești, învățătorul Ștefan Bota înființează o Reuniune de cîntări, existența acesteia fiind confirmată și de o însemnare apărută în gazeta "Transilvania"¹⁵⁹.

Corul bărbătesc din Finteușu Mare

Localitatea a devenit cunoscută mai ales datorită faimei la care a reușit să se ridice corul bărbătesc de aici. Încă din anul 1912 Asociația culturală „Astra” a înscris între membrii săi și câteva persoane din Finteuș¹⁶⁰, prin intermediul cărora activitățile sale se fac cunoscute și aici. Faptul că cel puțin doi dintre membrii fondatori ai corului, Gavril Bogdan și Valer Dragoș, au fost membri activi ai „Astrei”, ne determină să credem că începutul mișcării corale în aceste locuri se datorează idealurilor cultural-naționale ale acestei „Asociațiuni”. De fapt, rezultă acest lucru și urmărind repertoriul corului ca și manifestările la care acesta a luat parte.

Corul s-a înființat în preajma Marii Uniri de la 1 decembrie 1918, prin contribuția deosebită a lui Nistor Dragoș, proaspăt numit ca al doilea învățător la școala din sat și a „Astriștilor” menționați deja¹⁶¹. În dimineața zilei de 1 decembrie 1918, populația satelor din zona Chioarului au venit la Șomcuta Mare pentru a afla cât mai repede conținutul telegramelor de la Alba Iulia și a trăi împreună marea bucurie a Unirii. Așteptând vestea cea

¹⁵⁶ V. Lucaciu, *Biserica S. Uniri a Tuturor Românilor*, adecă *Mănăstirea Maicei Românilor în Șișești, Schițe istorice și dare de seamă*, Baia Mare, 1892, Tip. lui Michail Molnar, p.5 și urm.

¹⁵⁷ „Transilvania”, anul XXXII, nr. 1, 1900, p. 44

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 103-104. "Transilvania", anul XLIV, nr.5, 1912, p. 406.

¹⁵⁹ *Ibidem*. anul LXVI, nr.4, 1935, p.202.

¹⁶⁰ „Transilvania”, XVIII, nr. 3-4, 1912, p. 288.

¹⁶¹ Detalii la Valentin Băințan, *Corul bărbătesc din Finteușu Mare – 50 de ani de la înființare*, Baia Mare, 1967.

mare, învățătorul Ștefan Pop a vorbit mulțimii despre importanța evenimentului și despre contribuția fruntașilor maramureșeni la realizarea lui. Corul nou format a cântat pentru mulțimea adunată „Pe-al nostru steag e scris unire”, „Deșteaptă-te române” și celelalte cântece patriotice vechi, pregătite cu grijă și devoțiune pentru a cinsti măreția aceluia moment unic al istoriei poporului român.

Corul din Finteuș este un produs al libertății de spirit, fără prea mari pretenții artistice. El s-a născut din dorința de a afirma prin cântec idealurile de independență și unitate ale unei națiuni mult oprite de-a lungul secolelor. Forța mesajului său izvorăște din trăinicia nealterată a simțămintelor de libertate și unitate națională a tuturor transilvănenilor.

Primul dirijor al corului a fost învățătorul **Nistor Dragoș** (1890 – 1944), absolvent al Preparandiei din Sibiu, în anul 1912, școală la care a primit temeinice cunoștințe muzicale sub îndrumarea lui Nicolae Oancea. La Sibiu l-a cunoscut pe Tiberiu Brediceanu, pe atunci funcționar la banca „Albina”, de care s-a apropiat sufletește, nutrind aceleași idealuri culturale și naționale. Pe timpul studiilor de la Sibiu i s-a oferit prilejul de a conduce corul școlii la diverse ocazii festive, bucurându-se de încrederea dascălilor săi. A ajuns mai întâi învățător în satul Bălan din județul Sălaj, unde a întemeiat și un cor, primul din viața culturală a satului, în scurt timp fiind chemat la Finteuș. Între anii 1922 – 1927 conduce corul Gimnaziului din Șomcuta, unde a fost chemat profesor. Pentru activitatea sa deosebită a fost ales în fruntea învățătorimii sătmărene. Din 1931 revine la conducerea corului din Finteuș, unde va rămâne până la moarte sa prematura survenită în anul 1944. A avut o contribuție importantă la culturalizarea satului său natal – Finteuș, unde cu sprijinul „Astrei”, a înființat o bibliotecă, organizând alături de colegul său Gavril Bogdan mai multe conferințe, prelegeri și programe artistice, la care corul era întotdeauna prezent. Acțiunile organizate de ei se extind și asupra satelor din zona Chioarului: la Văleni (1924), Berința (1930), Fânațe, Șomcuta Mare (de mai multe ori) ș.a.

La 1 decembrie 1925 corul a fost invitat la Satu Mare, la un festival coral, unde lasă o frumoasă impresie, alături de corul societății „Vasile Lucaci” din Satu Mare, dirijat de profesorul Adrian Demian, și de corul țărănesc din Craidorolț, condus de învățătorul Gheorghe Nemeti. *„Au impresionat foarte plăcut publicul și l-au însuflețit doinele cântate cu foc de cele două coruri țărănești. S-a dovedit priceperea conducătorilor, precum și talentul țăranilor noștri, cari și de data aceasta au dovedit că pot stăpâni și că simt și pricep arta mai mult decât alte popoare. Cele două coruri*

țărănești au dovedit că opinca românească poate să se prezinte cu toată demnitatea pe scenă”¹⁶². În anii următori corul a participat și la alte concursuri de unde s-a întors mereu laureat. Amintim aici doar participarea la concursul din Baia Mare din anul 1933, unde a primit premiul I și suma de 1500 de lei¹⁶³, în 1936 la Satu Mare, răsplătit cu premiul III¹⁶⁴ etc.

Al doilea dirijor al corului din Finteuș a fost învățătorul Gheorghe Pop, pe timpul căruia numărul membrilor ajunge la numărul 100! Participând la concursul zonal din 1950 câștigă locul I pe județ, iar în anul 1953 este delegat să participe la Festivalul Tineretului și Studenților de la București, unde a avut o remarcabilă prestație artistică. Din 1963 bagheta dirijorală o va lua și Roman Sadoveanu, un țăran localnic plin de talent, pregătit în acest scop de profesorul Gheorghe Pop. Cu cei doi dirijori corul participă mereu la concursurile și festivalurile organizate pe plan local și național. Astfel, în 1967 se califică la faza final-zonală de la Cluj, etalând un bogat repertoriu românesc și universal, la fel se întâmplă în 1969, sau în 1971, când este calificat până la faza de zonă de la Baia Mare¹⁶⁵.

În această perioadă corul finteușan avea în repertoriu: „Sârba în căruță”, de Gh. Danga, „Vino lele” și „Andaluza” de Ion Vidu, „Graiul neamului” de T. Cerne, „Doină și joc” de A. Bena, „Laudă nopții” de L. van Beethoven, „Marșul triumfal” din opera „Aida” de G. Verdi ș.a.

Din anul 1976 dirijorul corului este profesorul Valentin Băințan, care introduce în repertoriu alte piese noi: „Bobocele și inele” de Ion Vidu, „Lună, lună, stea vicleană” pe versurile poetului Octavian Goga, muzica Constantin Șandru, „Florile-a florilor” de Liviu Borlan, „Doina lui Lucaci”, în armonizarea lui Liviu Borlan ș.a. De asemenea, tot acum sunt reluate vechile melodii patriotice: „Treceți batalioane române Carpații!”, „Hai să-ntindem hora mare”, „Noi suntem chemați să apărăm munții noștri cei frumoși”, „Când frumoasa Românie” ș.a. Se pune tot mai mare accent pe pronunție și frazare, pe nuanțare și omogenitate între compartimente, totul realizându-se cu interes și pasiune.

Din anul următor radioul și televiziunea aflând despre calitățile artistice ale acestui cor, încep să-l invite la diverse emisiuni și înregistrări. Tot din acest an 1977, corul se înscrie și participă cu succes la Festivalul național „Cântarea României”. În anul 1978 corul este invitat la emisiunea

¹⁶² „România de Nord”, I, nr. 2, Satu Mare, 1925, p.3.

¹⁶³ „Înfrățirea”, I, nr. 7, Baia Mare, 1938, p.2.

¹⁶⁴ V. Băințan, *op. cit.* p.235.

¹⁶⁵ „Pentru socialism”, XXII, nr. 5310, 1971, p.1-2.

televizată „Antena vă aparține” realizată în colaborare cu poetul Adrian Păunescu, bucurându-se de un frumos succes. Au loc și concerte

Alte câteva coruri și-au semnat actul de naștere în preajma pregătirilor pentru marea adunare plebiscitară de la Alba Iulia ori chiar în aceea zi istorică.

În anul 1889 au fost organizate la Baia Mare și Seini primele cursuri de instruire a dirijorilor. Astfel, la 1 august 1889 s-a deschis în Baia Mare un curs practic pentru studiul notelor muzicale, susținut de Ioan Breteanu de la Roșiori¹⁶⁶, iar la Seini s-a deschis tot atunci un curs „de cânt figural și manuirea fisharmoniului”, susținut de Ioan Cionca la Seini¹⁶⁷. Aceste cursuri erau organizate în mod gratuit, cursanții fiind dascăli ai școlilor din Chioar, Sătmar sau din zona Codrului.

Efectul pozitiv nu a întârziat să se arate, în special prin apariția unor noi formații corale, iar presa informează, în 1890, următoarele: "Cursul de vară trecut, ținut la Seini, prin neobositul docinte local Ioan Cionca(...) își aduce roadele sale îmbucurătoare" și sunt enumerate noile coruri înființate printre care Băsești și Borlești. Relatarea se încheie cu exclamarea: "E bine, foarte bine. Suntem sătoși, pre sătoși, și de acest soi de cultură"¹⁶⁸.

La inițiativa *Reuniunii docenților români din Maramureș*, începând cu anul 1904 s-a organizat și la Sighet un curs de inițiere muzicală în timpul vacanțelor de vară. Pentru acest curs practic de muzică reuniunea a găsit în persoana învățătorului Petru Pop "un cântăreț de frunte", care a acceptat cu plăcere "să învețe pe domnii învățători cunoașterea notelor și a-i instrui pentru înființarea corurilor populare"¹⁶⁹. La Băile Coștiui de lângă Sighet, s-au organizat în vara anului 1934 cursuri de dirijat coral, sub îndrumarea profesorului Dimitrie D. Stan, la care au participat 22 de învățători.

O deosebită implicare a avut și președintele despărțământului sighetean al „ASTREI”, care a contribuit la înființarea „Conservatorului ASTREI” de la Sighet, unde s-au ținut și cursuri pentru conducătorii de coruri sătești, ale căror rezultate pozitive s-au observat la Concursul de coruri de la Adunarea generală din 14 iunie 1936, unde „satele s-au prezentat surprinzător de bine”¹⁷⁰, înviorând viața culturală și artistică a Maramureșului.

¹⁶⁶ Ștefan Mărcuș, *Thalia română*, p. 128.

¹⁶⁷ *Ziarul Gutinul*, I, nr. 32, 1889, p. 4.

¹⁶⁸ V. Achim, *Interesul pentru muzică în ziarul băimărean „Gutinul” (1889-1890)*, în „Maramureș”, august 1977, p. 13.

¹⁶⁹ V. Căpâlnian, *op.cit.* p. 90.

¹⁷⁰ „Transilvania”, LXVIII, nr 4, 1937, p. 273.

Corul bisericii „Adormirea Maicii Domnului” din Baia Mare (fosta catedrală episcopală)

Această biserică românească - cea mai veche din oraș, amplasată în imediata apropiere a unei foste bisericuțe modeste din piatră, datând de pe la începutul secolului al XVIII-lea – a fost construită între anii 1905 – 1911. În Arhiva bisericii s-au găsit partituri cu o vechime de mai bine de 75 de ani, scrise într-o caligrafie impecabilă, fapt ce ne determină să credem că aici s-a cântat muzica corală foarte devreme¹⁷¹.

Între dirijorii care au condus corul acestei biserici, îi amintim pe Ioan Mureșan, Vasile Fusar și Iustin Podăreanu. Actualul dirijor al corului este profesorul de muzică Mircea Herbil.

Corul bisericii „Sfinții Apostoli Petru și Pavel” din Baia Mare

Biserica „Valea Roșie”, cum mai este supranumită această biserică a fost construită între anii 1937 – 1940. Inițiativa înființării unui cor al bisericii a avut-o vrednicul de amintire părintele Știru. Acesta a venit de la Satu Mare, unde slujise alături de un cor și cunoștea ce valoare poate avea corul în înfrumusețarea sfintelor slujbe. Cel care l-a ajutat să formeze un mic cor bisericesc a fost profesorul de muzică Gheorghe Crișan, un credincios al parohiei, ce locuia pe strada Pictorilor, recunoscut pentru talentul și calitățile sale dirijorale încă de când era dascăl la Ardușat și contribuise la înființarea acelui vestit cor țărănesc. Profesorul Crișan i-a învățat pe coriști să dea răspunsurile la Sfânta Liturghie, le-a arătat ce înseamnă armonia și i-a organizat pe voci. Cu timpul, profesorul Crișan a adus un alt Crișan să dirijeze. Acesta provenea de la Ansamblul Maramureșul, un om foarte talentat, înzestrat cu o voce frumoasă și plin de ambiție, care s-a impus repede în fața coriștilor. La vremea respectivă Ansamblul era condus de un vestit dirijor, profesorul Gheorghe Velea, care alcătuisese o formație aproape profesionistă din amatori, și care atunci când nu avea repetiții sau spectacole îi îndruma pe coriștii lui să meargă fie la sate, fie la unele biserici din oraș pentru a ajuta formațiile corale nou înființate. Crișan, care era de loc din Finteușu Mare, a adus în corul bisericii câțiva colegi pentru a-l ajuta, între aceștia și pe Rodica Bănescu Fage, care avea și o voce deosebită, era solistă și cunoștea notele muzicale.

¹⁷¹ Andrei Costinaș, Mircea Herbil, *Catedrala Ortodoxă Română Baia Mare*, broșură aniversară, 2002.

Valoarea corului s-a ridicat mai ales după anul 1984, odată cu venirea aici a preotului Marius Lazăr, recunoscut ca un talentat cântăret și dirijor. Acesta avusese cor bisericesc la Buciumi – parohia de unde venise, și dirijase corurile de la Șomcuta Mare și Târgu Lăpuș. Potrivit părerii D-nei Rodica Fage – actuala dirijoare a corului *„Părintele Marius era recunoscut în județ și țară, a știut să ne modeleze, ne-a adus partituri noi, ne-a învățat cântece noi, ne-a pretins o anumită etică în cântat, a eliminat falsurile, ce mai, ne-a făcut cu adevărat un cor care poate cânta oricând și oriunde”*.

Corul este format din 48 de membri, printre ei mulți intelectuali, profesori (unii chiar de muzică), educatoare, învățători, medici, ingineri, economiști, dar mai ales oameni simpli, cu o dragoste aparte pentru muzică și biserică. A fost invitat la diverse acțiuni culturale din oraș, dar și la slujbe solemne din alte parohii sau mănăstiri din împrejurimi. A susținut de asemenea concerte în Basarabia și Germania, iar aprecierile din presa acelor locuri stau mărturie vie a ceea ce înseamnă valoare și profesionalism. Corul participă în fiecare an la concertele de colinzi, de Patimi și de Paști organizate de Episcopia Ortodoxă a Maramureșului, la Festivalul coral de la Zalău, unde a obținut premii și distincții, fiind apreciat pentru valoarea și dăruirea lui.

Din repertoriul corului am reținut următoarele privesne: *Cât de mărit, Eu sunt Învierea, Slăvit să fie Domnul, Miluiește-mă Dumnezeu, Privegheați și vă rugați, Nădejdea mea, Taina creștinătății, Popoare cântați, Către Tine Doamne, Cinei Tale, Rugăciune*, precum și nenumărate colinde și cântări închinare Maicii Domnului.

Corul bisericii „Sfântul Nicolae” din Baia Mare

Biserica aparținând parohiei Baia Mare II, este situată în centrul vechi al orașului, în imediata apropiere a „Turnului Ștefan”, pe strada Crișan. Târnosirea ei a fost făcută de către episcopul Nicolae Ivan al Clujului în anul 1926. Pentru că a fost amenajată într-o clădire mai veche a orașului, de-a lungul timpului a necesitat mai multe reparații, în anul 1980 trecându-se chiar la reconstrucția din temelii a bisericii.

Corul mixt al bisericii Sfântul Nicolae a luat ființă din inițiativa preotului paroh Gavril Mociran, după cum reiese dintr-o filă de cronică semnată de acesta în anul 1976: *„Corul parohiei Baia Mare 2 a luat ființă prin bunăvoința unor buni credincioși dornici de înfrumusețare a slujbelor divine, încurajați la această nobilă muncă de preotul paroh Mociran Gavril, de Consiliul parohial în frunte cu Domnul Cânta Nicolae și ajutați de dirijorul corului catedralei, Mureșan Vasile, care a fost urmat de Nicolae*

Vasile și apoi de actualul dirijor și cântăreț Bogar Lazăr”¹⁷². Prima slujbă religioasă cu participarea acestui cor, avea loc în luna octombrie a anului 1970, sub conducerea dirijorului Vasile Mureșan. O lungă și rodnică perioadă de timp (între noiembrie 1971 și ianuarie 1989), va petrece corul sub bagheta dirijorului Lazăr Bogar. În această vreme se îmbogățește repertoriul cu noi priceșne și colinde, se diversifică melodiile răspunsurilor la Sfânta Liturghie, sunt susținute concerte de Crăciun și de Paști. Tot acum au loc schimburi de experiență cu alte formații corale și deplasări ale corului bisericii Sfântul Nicolae la slujbe festive prilejuite de sfințirea bisericilor, sărbătorirea hramurilor, hirotonisiri și instalări de preoți în multe localități din împrejurimi. De asemenea, în acești ani se desfășoară o rodnică colaborare cu compozitorul și dirijorul Liviu Borlan, care prelucrează pentru acest cor piesele: „Taina creștinătății” și „Somnul lui Iisus”. În anii de după revoluție, când corul se găsea sub bagheta profesorului Simion Vaida, același compozitor băimărean va oferi spre interpretare și lucrările: „Sfinte Dumnezeule”, „Codrule, face-te-ai nor” și „O, Țara mea”.

În această perioadă de deplină libertate spirituală, dirijor și coriști s-au implicat în evenimentele culturale ale orașului: concerte cu ocazia Zilei Naționale a României, a sărbătoririi Unirii Principatelor, aniversarea poetului național Mihai Eminescu, concerte de colinde, concerte în Postul Mare, de Sfintele Paști, ș.a.

Din repertoriul corului bisericii Sf. Nicolae am reținut: „Fericit bărbatul”, de T. Teodorescu, „Axion la Învierea Domnului” de N. Lungu, „Învierea” de I.D. Chirescu, „Concert la Învierea Domnului” de F. Deahtearu, „Din lanțul morții”, de Fr. Schubert, „În ziua asta sfântă”, de Simion Vaida, „Cămara Ta, Mântuitorul meu”, „Rugăciune” de T. Teodorescu pe versurile lui M. Eminescu, „Veniți să ne bucurăm Domnului” de I. Ghica Comănești, ș.a. O mulțime de colinde: „La Bethleem” de C. Drăgușin, „Coborât-a coborât” de Ioan Brie, „La un colț de grădiniță”, de Gh. Cucu, „Moș Crăciun” de I.D. Kiriak, „Izvor, izvoraș” și „Sosit-a ziua cea sfântă”, prelucrări de S. Vaida după colinde din zona Codru, „Sus la poarta raiului” și „Colindița” de E. Monția, „Somnul lui Iisus”, armonizare de Liviu Borlan, „Leru-i ler” de Teofil Costea, „O Iroade Împărate” ș.a.

Cântarea corală în Maramureș, ca și în celelalte părți ale Transilvaniei, s-a impus cu oarecare dificultate, mai ales datorită vitregiilor socio-culturale impuse de autoritățile politice ale vremii, lipsei școlilor

¹⁷² *Corul bisericii “Sf. Nicolae” Baia Mare la 30 de ani*, Editura Ariadna, Baia Mare, 2000, p.II.

formatoare de profesori-dirijori și nivelului economic scăzut al românilor, care cu greu își puteau permite să-și trimită copiii la studii.

Sentimentele patriotice naționale, ca și dragostea românilor pentru cântări și Biserică, au fost cele care până la urmă totuși au impus și în această parte de țară cântarea corală.

BIBLIOGRAFIE

- ACHIM, Valeriu**, *Nord-vestul Transilvaniei, cultură națională – finalitate politică*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1998.
- ARDELEANU-PRUNCU, Ion**, *Școala de artă „Gheorghe Chivu” –Sighetul Marmăției, 140 de ani de învățământ artistic*, Sighetu Marmăției, 2006.
- BĂINȚAN, Valentin**, *Arta corală din Maramureș*, Editura Comitetului de cultură și educație Maramureș, Baia Mare, 1982.
- BĂLAJ, Mihai**, *90 de ani de activitate a corului din Seini (1880 – 1970)*, Baia Mare, 1970.
- COSMA, Viorel**, *Enciclopedia muzicii românești*, vol 1, Editura ARC 2000, București, 2005.
- GHENCEANU, V. R.**, *Convorbiri cu Ion Săcăleanu sau O viață pentru muzică*, Editura Proema, 1999.
- MUNTEANU, Valentin**, *60 de ani ai corului din Ardușat, 1901 – 1961*, Baia Mare, 1961.
- POP, Vasile; TIMIȘ, Nicoară**, *Șapte decenii de activitate corală la Copalnic Mănăstur, 1901 – 1971*, Baia Mare, 1972.
- STAN, Teofil**, *Cântarea bisericească în Maramureș și Sătmar*, Editura Presa univ. clujeană, Cluj-Napoca, 2010.
- STANCIU, Pr. Conf. Dr., Vasile**, *Muzica bisericească corală din Transilvania*, vol. I, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2001.

ELEMENTE DE LIMBAJ COMONISTIC IN LITURGHIIILE PSALTICE ALE COMPOZITORULUI IOAN D. CHIRESCU

Pr. lect. univ. dr. Matei Zaharia
Facultatea de Teologie Ortodoxă “Justinian Patriarhul” a
Universității din București

Summary

Compositional Aspects in Orthodox Liturgies for Mixed Choir by I.D. Chirescu

Disciple of the great composer D.G. Kiriak, Ioan D. Chirescu will follow the way of his teacher, adopting the byzantine hymns as bases of his own liturgical and religious compositions; he succeed composer Kiriak as conductor of Carmen chorus, as well as a conductor of Domnița Bălașa orthodox church choir.

On his musical compositions, Chirescu is able to find a perfect way to match byzantine chants to harmony and polyphony, studied at Conservatory Of Bucharest and Schola Cantorum, in Paris.

He learned basis of byzantine music from his father, who was orthodox priest, and completed his studies at the Central Seminary in Bucharest.

His musical compositions were inspired by traditional orthodox music, composed by Anton Pann, Ghelasie Basarabeanul, Iosif Naniescu etc; also Chirescu composed original music and two Orthodox Liturgies for mixed choir; he realized the harmonization of Macarie's axioms and other orthodox hymns.

Even before printing, a lot of his compositions were primary sung by the choir of Domnita Balasa's church; this musical tradition is continuing.

Keywords: compositional aspects Orthodox Liturgies I.D. Chirescu

În galeria compozitorilor de muzică corală religioasă ai secolului al XX-lea, un loc important îl ocupă compozitorul, profesorul și dirijorul Ioan D. Chirescu, personalitate marcantă a muzicii corale românești și a învățământului muzical deopotrivă.

Activitatea sa muzicală s-a desfășurat pe trei domenii: didactic, componistic și dirijoral-interpretativ. Dacă despre creația sa muzicală laică (cântecele de sorginte folclorică și cântecele de mase) s-a mai scris, despre cea religioasă s-a scris mai puțin, iar datorită faptului că lucrările sale corale pe teme psaltice (îndeosebi cele două liturghii psaltice) sunt mai pretențioase în abordare și mai complexe ca tip de scriitură, sunt mai rar interpretate în cafasele bisericilor, însă cântate de formații corale profesionale.

Totuși, pentru toți aceia care, fie le-au ascultat, fie le-au cântat și au studiat acest repertoriu muzical bisericesc, Ioan D. Chirescu rămâne la loc de cinste în panoplia creatorilor de muzică corală bisericească de o inestimabilă valoare.

Personal, am cunoscut lucrările liturgice și numeroase dintre concertele sale, ca slujitor de aproape zece ani la biserica „Domnița Bălașa” din București, unde compozitorul și-a desfășurat cea mai însemnată perioadă din activitatea sa dirijorală, în calitate de dirijor al coralei acestei biserici; ulterior, succesorul și ucenicul său la pupitrul coralei, dirijorul și profesorul Petre Simionescu, interpreta într-un mod fascinant și cu totul înălțător această muzică dumnezeiască. Gândul de a scrie câte ceva despre muzica corală bisericească a acestui fiu al Bisericii noastre mă urmărește de mult timp, de aceea materialul pe care îl voi prezenta se constituie ca un pios și totodată modest omagiu închinat marelui compozitor și slujitor al Sfintei noastre Biserici și al muzicii corale românești.

Repere biografice.¹ S-a născut la data de 5/18 ianuarie la Cernavodă, fiu al preotului Dimitrie Chirescu și al presbiterei Gherghina, născută Drăgușin. Își începe studiile muzicale la liceul „Sfântul Sava” din București cu profesorul și compozitorul Ioan Costescu, continuă la Seminarul Central din București, unde va studia muzica vocală cu Dimitrie Teodorescu și psaltichia cu Ion Popescu-Pasărea. După absolvirea Seminarului, în anul 1910, se înscrie la Conservatorul de Muzică din București, unde va studia cu profesori străluciți, precum Dimitrie Georgescu-Kiriace de la care va învăța armonia, teorie-solfegii și dirijat coral, Ion Nonna Otescu (armonie), Alfonso Castaldi (contrapunct) și Dimitrie Dimitriu (pian).

¹Traian Ghica, *Corul bisericii Domnița Bălașa*, București, 1939, p. 14-15; Lucian Predescu, *Enciclopedia Cugetarea*, București, 1940, p. 189; Anuarul *Conservatorului Regal de Muzică și Artă Dramatică din București pe anii 1941-1942*, publicat de Mihail Jora, Imprimeria „Tiparul Universitar”, București, 1943, p. 94-97; Liviu Rusu, *Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1959 (p. 9-65); Doru Popovici, *Muzica corală românească*, București, 1966; Zeno Vancea, *Creația muzicală românească*, sec. XIX-XX, Vol. I, București, 1968, p. 213-217; Victor Giuleanu, *Ioan D. Chirescu la 80 de ani*, în: *Muzica*, nr. 6, iunie, 1969, p. 20-22; Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, București, 1970, p. 113-115; Dr. Petre Brâncuși, Nicolae Călinoiu, Prof. Dr. Victor Giuleanu și Dr. Vasile Tomescu, cuvinte omagiale la moartea maestrului Ioan D. Chirescu, în: *Muzica*, nr. 5 (331), mai, 1980 (an XXX), p. 5-8; Diac. Conf. Nicu Moldoveanu, *Creația corală bisericească la români în secolul al XX-lea*, în: „BOR”, an CIV (1986), nr. 3-4 (martie-aprilie), București, p. 123-124; Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, Lexicon, Vol. 1 (A-C), Editura Muzicală, București, 1989, p.298-308; Gheorghe C. Ionescu, *Muzica bizantină în România*, Dicționar cronologic, Editura Sagittarius, 2003, p. 371-373.

A absolvit Conservatorul în anul 1914. În paralel cu studiile muzicale va urma și cursurile Facultății de Teologie din București pe care o finalizează în același an, obținând și titlul de licențiat în Teologie. Deși nu a devenit preot, Ioan D. Chirescu a rămas atașat Bisericii, în ciuda vremurilor nefavorabile acesteia, slujind la „al doilea Altar”- cafasul bisericii Domnița Bălașa timp de aproape o jumătate de veac.

Cu sprijinul maestrului său de la Conservator, D.G.Kiriac, va obține o bursă de studii la *Schola Cantorum* din Paris (1922-1927), perioadă în care va dirija corul Capelei Ortodoxe Române de aici, post ocupat prin concurs, așa cum au făcut și predecesorii săi, D.G.Kiriac și Gheorghe Cucu. Aici va înființa și dirija Societatea corală „Hora”.

În țară, a avut o bogată activitate didactică și dirijorală, predând muzica la Liceul „Sfântul Sava ” din București, la Liceul din Caracal, la Gimnaziul „Alexandru Donici”, la Școala Profesională de Fete și Școala Normală „Nicu Gane” din Fălticeni, la Liceul „Gheorghe Șincai” din București, iar mai pe urmă, profesor suplinitor și profesor titular (1928-1964) la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București.

În perioada 1933-1939 a fost profesor de solfegiu comparat la Academia de Muzică Religioasă din București. Între anii 1950-1955 a fost rector al Conservatorului.

A dirijat corurile mai multor biserici din Capitală, printre care amintim: corul bisericii Enei (1910-1912), corurile bisericilor Sfântul Visarion și Cuibul cu barză (1914-1916), iar în anul 1927, chemat fiind de la Paris de mentorul său D.G.Kiriac, grav bolnav, va prelua funcția de director și dirijor al coralei „Carmen”, înființată de Kiriac în anul 1901 și al corului bisericii *Domnița Bălașa*, pe care-l va conduce până în anul 1976.

Majoritatea coriștilor carmeniști erau și coriști ai corului bisericii *Domnița Bălașa*.

De-a lungul carierei sale didactice, componistice și dirijorale, i s-au acordat numeroase distincții, ordine și premii; în anul 1980 i s-a acordat Marele premiu al Uniunii Compozitorilor.

S-a stins din viață în ziua de 25 martie 1980; slujba înmormântării s-a desfășurat la biserica Batiștei din București, iar înhumarea a avut loc la Cimitirul Sfânta Vineri.

1. Stilul coral componistic religios al compozitorului

La momentul introducerii muzicii corale în Biserica Românească, dirijorii de coruri au apelat la lucrări liturgice preluate din repertoriul rusesc,

care, din nefericire, era total diferit și străin de stilul muzicii bisericești de tradiție bizantină aflat în uz în bisericile din Muntenia și Moldova.

Despre lupta pentru menținerea în cult a muzicii bisericești tradiționale s-a scris mult. În ciuda presiunilor ce s-au exercitat în scopul eliminării acesteia și în vederea înlocuirii ei cu muzicii apuseană, fapt considerat de unii un act al înnoirilor și progresului în societatea și cultura românească post pașoptistă, acest lucru nu a reușit datorită poziției ferme a conducătorilor Bisericii Românești din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și a protopsaltilor acelor vremuri. După depășirea acestei situații, cântării psaltice practicate în bătrâna strană românească, i s-a adăugat mai târziu cântarea corală care s-a dezvoltat treptat, aceasta căpătând o pondere sporită îndeosebi la serviciul Sfintei Liturghii.

Practicarea cântului coral a fost posibilă doar în unele biserici, în special în Catedralele chiriarhale, acolo unde existau posibilități financiare pentru asigurarea plății corurilor. Către sfârșitul secolului al XIX-lea, unii dintre compozitorii români formați la Conservatoarele de Muzică din București și Iași au adoptat un stil componistic liturgic românesc, întrebuițând melodia psaltică tradițională în armonizările și prelucrările lor polifonice.

Acest simțământ plin de evlavie și respect față de muzica tradițională l-a cultivat mai întâi Alexandru Podoleanu, care în anul 1867 era desemnat și însărcinat de Epitropia „Așezămintelor Brâncovenesti” să se ocupe de alcătuirea unui cor mixt la Biserica „Domnița Bălașa” din București.

Deși era cunoscător și iubitor al muzicii psaltice încă din vremea când studia la Școala de cântăreți de la mănăstirea Neamț, Alexandru Podoleanu intuiește doar linia stilistică pe care se va situa școala componistică românească la începutul secolului al XX-lea, atunci când compozitorul Dimitrie Georgescu Kiriac va prelua melodiile de strană în creațiile sale corale religioase, la recomandările făcute de dascălul său de la *Schola Cantorum* din Paris, Vincent d'Indy.

Acesta compune în anul 1898 axionul *Îngerul a strigat*, în care folosește melodia psaltică a axionului lui Macarie Ieromonahul, iar în anul 1899 sfârșește *Liturghia Sfântului Ioan Crisostomul, melodii tradiționale ale cântărei bisericești orientale, armonizate pentru 4 voci bărbățești și precedate de un studiu asupra melodiei bisericești orientale de D.G.Kiriac*,

dirigintele corului Capelei Române din Paris, cum se desprinde din manuscrisul său.²

Întors de la studii de la Paris, D.G.Kiriac va îmbogăți repertoriul coral religios românesc cu lucrări de inspirație psaltică, care vor fi cântate alături de celelalte prelucrări din repertoriul rusesc adaptate de Gavriil Musicescu și alți compozitori români.

Alături de activitatea didactică, componistică și de dirijor al coralei *Carmen* pe care o înființase, Kiriac a devenit și director al corului bisericii *Domnița Bălașa*, unde cântau mulți dintre coriștii carmeniști. Va îndruma acest cor în perioada 1909-1921. La cefasul bisericii îi vor succeda Simeon Niculescu (1921-1923), fiul arhiereului Nifon Niculescu Ploieșteanu și profesorul Ion Baston (1923-1928). Aceștia din urmă nu s-au situat pe linia tradițională psaltică inițiată de Kiriac. În anul 1928, la pupitrul coralei *Carmen* și al corului bisericii *Domnița Bălașa* se va afla profesorul, compozitorul și dirijorul Ioan D. Chirescu (1889-1980), discipol fidel al marelui muzician D.G.Kiriac, întors cu un an în urmă de la *Schola Cantorum* de la Paris, unde ajunsese să-și desăvârșească studiile muzicale la insistențele și cu recomandarea profesorului său.

Va dirija corul acestei biserici până în anul 1976, timp de aproape o jumătate de veac. Chirescu va merge pe drumul deschis de înaintașul și dascălul său, adică va adopta în compozițiile sale bisericești melodiile psaltice.

Nu era el însuși străin de cântarea bisericească, fiindcă era fiul preotului iconom stavrofor Dimitrie Chirescu, protopop de Cernavodă, figură aleasă a preoțimii dobrogene, a cărei personalitate este evocată de Pr. Acad. Niculae M. Popescu în cartea sa, intitulată: *Preoți de mir adormiți în Domnul (București, 1942)*. Apoi, studiasse muzica bisericească la *Seminarul Central* din București unde era profesor Ion Popescu Pasărea. A studiat și la Facultatea de Teologie din București, fapt care ne face să susținem că era destul de familiarizat cu muzica modurilor muzicale bisericești.

Pe plan compozițional s-a remarcat prin îmbogățirea repertoriului coral psaltic, continuând munca profesorului său. Asupra rezultatelor muncii sale face referire într-un manuscris alcătuit în Duminica Ortodoxiei din Postul Mare al anului 1968: "De peste 40 de ani duc răspunderea strălucitului ansamblu coral al bis. *Domnița Bălașa* și am căutat să-l îndrumez în tradiția înaintașilor ce s-au ostenit ca să-l ridice la o artisticitate deosebită. Știind lupta ce s-a dus pe vremuri între muzica religioasă nouă, de

² D.G.Kiriac, *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, Editura Societății Compozitorilor Români, București, ediție postumă, prefața de Constantin Brăiloiu, p. I

vocație originală-personală și cea tradițională cu mare vechime în biserica noastră, am reluat munca maestrului D.G.Kiriac, completând prelucrarea cântărilor psaltice cu cele cari lipseau. Pe lângă aceasta am reluat toate cântările înaintașilor și am îmbogățit repertoriul cu mai toate creațiile compozitorilor noștri, demne de a fi luate în considerație, fiind potrivite sentimentelor noastre religioase, adoptând interpretarea cea mai legată cu firea și simțirea noastră românească, care ne îndeamnă la rugă.”³

Se cunoaște faptul că Ioan D. Chirescu alcătuiască în anul 1944 o Liturghie în Sol major pentru cor mixt⁴, în stil clasic, fără să se inspire din cântarea psaltică, liturghie la care a renunțat, socotind-o mai puțin elaborată, după cum își amintește discipolul său, dirijorul și profesorul Petru Simionescu⁵, care a preluat de la el bagheta dirijorală a corului bisericii *Domnița Bălașa*. Rămânând fidel mentorului său D.G.Kiriac, maestrul Chirescu a procedat la alcătuirea mai multor lucrări psaltice și a două liturghii psaltice pe care le va publica într-un volum aparte al revistei *Glasul Bisericii*, nr. 3-12/1972, intitulat: *Cântările Sfintei Liturghii după vechile melodii tradiționale psaltice, ce se cântă la strană în Biserica Ortodoxă Română, transcrise și armonizate pentru cor mixt*.⁶

Chiar dacă creația sa religioasă pe teme psaltice a fost tipărită ulterior apariției *Liturghiei Psaltice* a maestrului Nicolae Lungu (1957), trebuie să se știe faptul că cele două liturghii, axioanele praznicale și corurile cuprinse în acest volum fuseseră compuse cu mult timp înainte, acestea fiind executate de corul bisericii *Domnița Bălașa* pe care-l dirija. În afara acestora, în arhiva acestei bisericii se mai păstrează și alte lucrări corale, fie de sorginte tematică psaltică, fie pe teme proprii, libere sau în stil psaltic, care sunt interpretate și astăzi de corul bisericii în fiecare duminică și la sărbătorile împărătești.

³ Ioan D. Chirescu, *Corul bisericii Domnița Bălașa, 1868-1968*, manuscris autograf, f.6. Manuscrisul conține un scurt istoric al corului bisericii *Domnița Bălașa* din București și se află în biblioteca particulară a muzicologului Viorel Cosma, căruia îi aduc mulțumiri pentru amabilitatea domniei sale de a-mi pune la dispoziție o fotocopie a acestui manuscris.

⁴ Viorel Cosma, op. cit., p. 300, și Gheorghe Ionescu, op. cit., p. 372

⁵ Aduc mulțumiri dirijorului și profesorului Petre Simionescu pentru datele oferite în legătură cu activitatea dirijorală și componistică a compozitorului.

⁶ O minuțioasă analiză a celor două liturghii psaltice a realizat maestrul Valentin Gruescu, profesor universitar la Universitatea Națională de Muzică din București, în teza sa de doctorat, intitulată: *Liturghia corală de tradiție bizantină pe drumul clasic al desăvârșirii, de la D.G.Kiriac la Paul Constantinescu*, privire diacronic – analitică, format electronic, p. 410-465 (teză susținută în anul 2004 în cadrul aceleiași Univ. de Muzică).

2. Sursele de inspirație ale creației sale corale liturgice.

2.1. Cântările Sfintei Liturghii după glasul al V-lea.

Prima liturghie a fost alcătuită în tonalitatea mi minor; pentru alcătuirea ei compozitorul a prelucrat melodii psaltice de la glasul al V-lea și a alcătuit el însuși melodii în stil psaltic, după cum se poate vedea în notele care sunt prezente în subsolurile paginilor.

Ectenia mare și Antifoanele sunt preluate cu mici modificări melodice, așa cum se poate observa, din *Liturghierul de strănă* tipărit de I. Popescu Pasărea în anul 1925, în Tipografia Cărților Bisericești, p. 5-6. Cântarea *Veniți să ne închinăm*, cu mici modificări este armonizarea unei melodii tradiționale uniformizate, preluată din Cântările Sfintei Liturghii, lucrare apărută la Institutul Biblic după 1950, când a început procesul de uniformizare al cântărilor bisericești. Melodia *Imnului Trisaghion* cu care Ghelasie Basarabeanu își încheia Doxologia, pe glasul V, a pătruns în repertoriul psaltic, devenind cântare tradițională. Chirescu a aflat-o tot în *Liturghierul* lui I. Popescu-Pasărea, unde este tipărită la p. 9-10. Melodia *Câți în Hristos v-ați botezat*, care înlocuiește *Imnul Trisaghion* la anumite praznice împărătești este identică cu cea tipărită în *Liturghier*, la p. 10; compozitorul a folosit în armonizare ambele variante; asemenea și cântarea *Crucii Tale* care se cântă la 14 septembrie și la Duminica a III – a din Postul Mare, se află la p. 11, compozitorul întrebuintând doar prima variantă. Melodia *Heruvicului* este împrumutată, așa cum el însuși arată în nota de la p. 50, din creația psaltică a lui Anton Pann. Chirescu a folosit melodia *Heruvicului* de sâmbătă, pe glasul V, tipărit de A. Pann în *Heruvico-Chinonicarul* lui, tomul I, București, 1847, p. 28-29. În imnul de încheiere a cântării heruvimice, *Ca pre Împăratul*, compozitorul preia melodia aceluiași protopsalt, din aceeași culegere de cântări, p. 29, căreia îi aplică mici ajustări cerute de canonul compozițional pe care și l-a conceput. În capitolul solemn-central al Sfintei Liturghii intitulat, Marea Rugăciune Euharistică întrebuintează ca citat melodic aceleași cântări tradiționale în glasul V, compuse de Anton Pann: *Pre Tatăl, pre Fiul și pre Sfântul Duh...*, *Răspunsuri mari* și *Pre Tine Te lăudăm...*. Toate aceste melodii psaltice au fost tipărite de I. Popescu-Pasărea în *Liturghierul său*, p. 22-23, fiind publicate și în celelalte ediții, și circulând în toate cărțile de muzică bisericească ce cuprind cântările Sfintei Liturghii tipărite de-a lungul

timpului, până astăzi.⁷ Melodia lucrării corale *Iubi-Te-voi Doamne*, creație a marelui psalt român, arhiereul Evghenie Humulescu Piteșteanu este preluată din același *Liturghier de strană*, p. 128. La cântarea *Axionului* folosește bine cunoscuta melodie a axionului duminical alcătuit de I. Popescu Pasărea în glasul 5 (*Liturghierul de strană*, p. 29-30). În lucrarea *Tatăl nostru* folosește melodia lui Anton Pann pe glasul V, iar la *Chinonic* introduce lucrarea polifonică *Lăudați pre Domnul* compusă de D.G.Kiriatic. *Răspunsurile Finale* sunt compoziții pe teme proprii, alcătuite în stil psaltic.

2.2. Cântările Sfintei Liturghii după glasul al 8-lea

Cea de-a doua liturghie, compusă de Chirescu în tonalitatea Fa major, are ca izvor creația psaltică liturgică a lui I. Popescu Pasărea, cuprinsă în același *Liturghier de strană*, tipărit în anul 1925, în Tipografia Cărilor Bisericești. Melodiile *Antifoanelor* I și II sunt tipărite în *Liturghier* la p. 3-4.

Antifoanele praznicelor împărătești, *Pentru rugăciunile...* și *Mântuiește-ne pre noi...* sunt armonizări pe melodii proprii, alcătuite în stil psaltic, imitând linia ritmico-melodică a antifoanelor obișnuite și purtând parcă amprenta muzicii folclorice românești. La *Doamne mântuiește....*, folosește melodia psaltică uniformizată, iar la *Și ne auzi pre noi* împrumută melodia lui Pasărea, (*Liturghierul...*, p. 8), prescurtând-o pe aceasta. Precizăm că aceste două scurte melodii sunt armonizate de compozitor în tonalitatea Sol major, el făcând o derogare de la tonalitatea de bază a liturghiei (Fa major), din rațiuni de intonație. La *Imnul Trisaghion* armonizează într-un mod diferit melodia lui Gheorghe Cucu, atribuită glasului al VII-lea, menținând asemenea acestuia tonalitatea Sol major. Tema în stil psaltic este cântată a doua oară în tonalitatea Re major, Chirescu modulând la tonalitatea Dominantei, după care, la a treia execuție a temei revine (repriză) la tonalitatea de bază, astfel, conferind cântării o formă de *lied* simplu de tipul ABA. Pentru *Imnul heruvimic* și *Ca pre Împăratul* împrumută melodiile lui Pasărea din *Liturghier*, p. 14-15, aducându-le mici modificări. Pentru *Răspunsurile Mari* și *Pre Tine te lăudăm* folosește temele psaltice tradiționale compuse de Iosif Naniescu. Cântările acestui mare ierarh român au circulat de la bun început în Liturghierele românești, începând cu cel al lui Anton Pann din 1847 și până astăzi, devenind poate cele mai cunoscute Răspunsuri Mari de la glasul al VIII-lea, cântate de

⁷ A se vedea toate edițiile lucrării *Cântările Sfintei Liturghii* apărute la Tipografia Institutului Biblic și de Misiune al BOR, sub îngrijirea Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, începând din anul 1992 și până astăzi.

întreaga suflare ortodoxă românească. *Axionul* duminical este o armonizare a melodiei cu același titlu, compusă de profesorul său D.G.Kiriac.⁸ Melodia rugăciunii *Tatăl nostru* este originală și compusă în manieră liberă, în stil quasi religios recitativic, nu psaltic; lucrarea se menține în tonalitatea de bază, FA major. Lucrarea este concepută sub forma de temă melodică simplă în dublă expunere, urmată de un fragment de opt măsuri, care finalizează acordic, pe acordul trepteii a V-a, DO. În locul chinonicului, plasează *Cântarea Sfântului Ambrozie*, binecunoscuta cântare tradițională de la slujba *Te Deum-ului*. Melodia în glasul al VIII-lea a fost tipărită de I.P.Pasărea în *Liturghierul* său la p. 123-124. Răspunsurile finale sunt compoziții pe melodii proprii, în stil psaltic. Cântarea *Trupul lui Hristos*, cântată în momentul împărtășirii credincioșilor este o compoziție armonico-polifonică în care Chirescu folosește ca temă melodia psaltică tradițională în glasul al VIII-lea. *Fie numele Domnului binecuvântat* este o compoziție pe o melodie proprie, dar care are ca sursă de inspirație melodia psaltică tradițională în glasul al VIII-lea, redată variațional.

Prin urmare, ambele liturghii, în tonalitățile mi minor și FA major, alcătuite pe melodii psaltice tradiționale și melodii libere originale, în stil bisericesc, reprezintă o încununare a activității componistice religioase a marelui profesor și compozitor. Sunt lucrări complexe sub aspectul scriiturii armonico-polifonice, în care autorul face dovada înaltei pregătiri muzicale dobândite în țară și la Paris. Dar, totodată sunt și rodul îndelungatei sale activități și experiențe dirijorale la pupitrul Coralei *Carmen* și al corului bisericii *Domnița Bălașa*.

3. Modalități componistice

3.1. Cântul antifonic (alternativ).

Cântarea antifonică este des întâlnită la toți compozitorii de muzică corală, simfonică și vocal-simfonică. Deși nu a fost introdusă între cele patru tipuri de sintaxă (monodia, omofonia, polifonia și eterofonia), unii dirijori și compozitori consideră *antifonia* sau cântul antifonic ca al V-lea tip de sintaxă muzicală, deoarece procedeul acesta pune în valoare caracterul și calitatea timbrală și muzical interpretativă a fiecărei partide în cadrul cântului coral.

Pe plan muzical bisericesc *cântarea antifonică* are rădăcini ancestrale, aceasta fiind practică în Biserica Antiohiei Siriei în primul secol

⁸ A se vedea, D.G.Kiriac, *Cântările Liturghiei pentru copii și popor*, ediția a II-a, Târgu-Jiu, Institutul de Arte Grafice N.D.Miloșescu, 1926, p. 19-20;

creștin și adusă în secolul al IV-lea în Bizanț de către Sfântul Ioan Gură de Aur și înrebuințată în scopul apărării dreptei credințe de atacurile ariene care răvășiseră Capitala Imperiului creștin.⁹

Stilul acesta de cânt s-a transmis și în cântarea corală, iar compozitorii români l-au întrebuințat nu numai în creațiile corale bisericești, ci și în cele laice. Chirescu recurge des la această modalitate componistică în multe din cântările sale liturgice. Acest dialog realizat între corul de femei și cel de bărbați, conferă muzicii noutate și un anumit interes auditorului care ascultă aceste lucrări corale. Repartizarea temelor la mai toate cele patru voci, face ca întreg ansamblul coral să pună-n valoare și să sublinieze tema unei piese corale, iar în cadrul liturghiei, fiecare voce devine mărturisitoare a adevărului de credință pe care-l exprimă textul melodiei.

Cel mai edificator exemplu de dialog între voci îl constituie lucrarea corală *Fericirile* alcătuite în stilul parlando, în care o voce execută tema, iar celelalte, fie acompaniază armonic, îndeosebi în cadențe, fie țin isonul (pedala), fie au momente de pauză.

În exemplul de mai jos tema este repartizată partidei altistelor, care cântă prima dintre *Fericiri*, sopranele ținând isonul pe treapta a V-a SI. Iată deci un tandem al vocilor femeiești.

Stihul al doilea al *Fericirilor* debutează cu momentul anacruhic al tenorilor care rămân pe treapta a V-a, SI, ținând isonul, iar partidei bașilor încredințându-i-se rolul solistic tematic.

7

S Fe - ri - ciți

A Fe - ri - ciți cei să-raci cu Du-hul, că a - ce-lo-ra e-ste în-pă-ră - ți-a

T Fe - ri - ciți

B Fe - ri - ciți

ce - ru - ri - lor

Fe - ri - ciți cei ce plîng, că a - ce-ia se vor mîn-gî - ia

⁹ Pr. Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică în cărțile de ritual și cântarea bisericească*, București, 1937, p. 199.

În următorul exemplu, prima jumătate din temă este repartizată partidei bașilor, tenorii menținând isonul; apoi, tenorii conduc tema până la finalul celei de-a patra *fericiri*, iar isonul este repartizat partidei bașilor. Aici, maestrul procedează în mod nepărtinitor la o inversare a rolului fiecărei voci, lucru care pune-n lumină grija sa în a asigura echivalența și echilibrul vocilor.

S
A
T
B

Fe-ri - ciți! și în-se-to - șea-ză de drep

5 Fe-ri - ciți! cei ce flă mîn - zesc

ta - te, că a - ce - ia se vor să - tu - ra.

că a-ce-ia se vor să - tu - ra

S
A
T
B

Fe-ri - ciți! că a -

Fe-ri - ciți fă-că-to-rii de pa - ce,

Fe-ri ciți! că a -

Fe-ri - ciți fă-că-to-rii de pa - ce,

4 ce - ia fi-ii lui Dum-ne - zeu se vor che - ma.

se vor che - ma.

ce - ia fi-ii lui Dum-ne - zeu se vor che - ma.

se vor che - ma.

Exemplul de mai sus (a VII-a *fericire*) vine să întărească afirmația noastră; de data aceasta, compozitorul aplică procedeul repartizării temei la dimensiunea hemistihului; astfel, el pune în tandem vocile altistelor și bașilor, care cântă primul hemistih în unison melodic și în octave paralele, timp în care sopranele și tenorii țin isonul; apoi, tema este continuată de soprane și tenori, care cântă tot în unison și în octave paralele, iar altistele și bașii preiau funcția isonului.

Această manieră de lucru poate fi întâlnită și-n alte lucrări liturgice, precum *Sfinte Dumnezeule*, în care sopranele și altistele cântă împreună, cele din urmă acompaniind melodia temă executată de soprane, după care, atunci când se reia cântarea, încep tenorii și bașii, aceștia cântând primul motiv melodic corespunzător cuvintelor, *Sfinte Dumnezeule*, iar vocile femeiești cântă al doilea motiv corespunzător cuvintelor, *Sfinte tare*, ultimele două motive la care se adaugă cadența, fiind cântate de întreg ansamblul vocilor.

The image displays two systems of a musical score for the hymn "Sfinte Dumnezeule". Each system consists of four staves, representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system covers the lyrics "Sfin-te Dum-ne-ze-u-le, sfin-te ta-re,". The Soprano and Alto parts sing the first hemistich in unison, while the Tenor and Bass parts hold an ison. The second system covers the lyrics "Sfin-te fără de moar-te mi-lu-e-ște-ne pre noi." and continues the same pattern, with Soprano and Alto singing the first hemistich and Tenor and Bass holding the ison. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

Din desenul de mai sus putem observa foarte bine ponderea pe care o are fiecare dintre voci la melodia propriu-zisă. Prezentăm mai jos un alt exemplu, un fragment din cântarea *Sfinte Dumnezeule*, care confirmă această regulă componistică aplicată de compozitor.

IV Ceva mai rar $\text{♩} = 63$

Sfin-te ta —

Sfin-te Dum-ne-ze u — le,

Sfin-te ta — re

Sfin-te Dum-ne-ze u —

re, Sfin-te făr' de moar-te,

Sfin-te făr' de moar-te,

Sfin-te, Sfin-te făr' de moar-te

le, Sfin-te, Sfin-te făr' de moar-te

mi-lu-e ște-ne, mi-lu-

mi-lu-e ște-ne, mi-lu-

te, mi-lu-e ște-ne,

te, mi-lu-e ște-ne,

e-ște-ne, pre noi, pre noi,

e-ște-ne, mi-lu-e ște-ne pre noi,

mi-lu-e ște-ne pre noi,

mi-lu-e ște-ne pre noi,

mi-lu-e ște-ne pre noi,

mi-lu-e ște-ne pre noi.

Se citește „Apostolul”

Ținând seama de faptul că acest imn se cântă în mod obișnuit de patru ori, alături de procedeul alternării temei la toate vocile, a patra oară, autorul trece la procedeul enunțat mai sus, obținând un nou aranjament muzical, în care incipitul tematic de o măsură pe cuvintele, *Sfinte Dumnezeule* este încredințat altistelor, imitate în mod strict de bașii care pornesc de pe aceeași cvinta SI. După două măsuri, tema este condusă de tenori pe cuvintele *Sfinte tare*, imitați strict de soprane; melodia este condusă de soprane până în măsura a 6-a, iar în măsura a 7-a este preluată de către altiste. Urmează imitarea vocilor femeiești de către vocile bărbățești, la distanță de o măsură, tenorii cântând melodia sopranelor și bașii cântând melodia altistelor, pe un tronson melodic de 5 măsuri. În măsura a 12-a, după ce mențin isonul pe treapta a V-a (SI), timp de trei măsuri, sopranele continuă tema melodică și o încheie printr-o sincopă cu dublu rol, de întârziere și anticipare a tonicii (MI). Procedeul este mai puțin întâlnit în Liturghia psaltică pentru cor mixt a lui D.G.kiriac și în cea a maestrului Nicolae Lungu, unde temele psaltice sunt încredințate cu precădere vocii sopranului, celelalte fiind voci de acompaniament.

3.3. Augmentarea tematică și modificarea ei metro-ritmică

Procedeul acesta este des întâlnit în creațiile religioase și laice ale compozitorilor, precum și cel de diminuare tematică, compozitorul urmărind prin acestea să prezinte tema în noi ipostaze, atât în privința aspectului duratelor cât și al celui metro-ritmic. În exemplul de mai jos, desprins din *Imnul Trisaghion* compozitorul augmentează un motiv din temă cântat de partida altistelor, pe cuvântul *moarte*, motiv reprodus după o măsură și de către partida bașilor, procedeu prezent și în finalul cântării, la cuvintele: *miluiește-ne pre noi*.

S
A
T
B

Sfin - te făr de moar - te, mi - lu - e

Sfin - te făr de moar - te, mi - lu -

Sfin - te Sfin - te făr de moar - te,

Sfin - te Sfin - te făr de moar - te, -

Uitându-ne cu atenție la antifoanele I și II din Liturghia în glasul V, observăm că autorul organizează cântarea în măsura de 3/4, modificând astfel ritmul melodiei, cu toate că pe parcursul desfășurării ei apar schimbări metrice de tip binar, realizând astfel un periplu de măsuri alternative adecvate organizării metro-ritmice a melodiilor bisericești și folclorice, care astfel grupate să poată sublinia cât mai pregnant prozodia.

Spre deosebire de Chirescu, Nicolae Lungu păstrează metrul binar în Liturghia psaltică, glasul V.

Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfin - tu - lui

Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfin - tu - lui

Și a -

Și a -

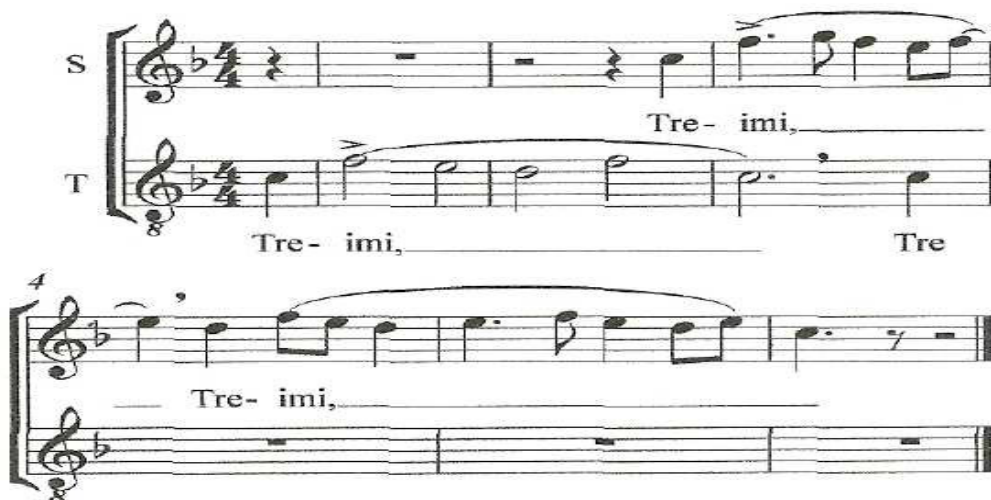
Duh A min.

Duh A min.

cum și pu - ru - rea și în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

cum și pu - ru - rea și în ve - cii ve - ci - lor. A - min. U

Exemplul următor, desprins din heruvicul în glasul VIII, ne prezintă la nivelul partidei tenorilor o simplificare și schematizare pe durate de doime a câtorva motive din tema care urmează să fie cântată de soprane după 8 timpi; acest procedeu aduce o schimbare de ritm, nu și de metru.



Modificări ale desenului melodic al temelor psaltice sau al unor părți din temă pot fi de asemenea întâlnite, lucru care ne duce cu gândul la procedeul variațiunii sau prezentării temei sub o nouă formă. În exemplul de mai jos, luat din *Cântarea Sfântului Ambrozie*, se poate vedea cum compozitorul modifică un motiv melodic din al doilea stih, la cuvintele: *Ție cerurile...*, păstrând totuși punctul culminant al melodiei.



3.4. Întrebuințarea unor formule melodice repetitive.

Aceste formule melodice au de cele mai multe ori dimensiunea unei celule melodice și surprind prin asemănarea lor ritmico-melodică, dar și prin aceea că sunt repartizate îndeosebi altistelor, așa cum vedem în exemplele de mai jos, preluate din *Răspunsurile Mari* și *Pre Tine Te lăudăm* în glasul V.

După cum se poate observa, formula melodică din exemplele de mai jos este reprodusă de fiecare dată pe aceleași sunete: MI-FA-SOL-MI, având un ambitus foarte restrâns.

S
Cu vred - ni - ci — e și cu drep - ta - te

A
Cu — vred - ni - ci - e și - cu drep - ta - te

S
Bi - ne e - ste cu - vîn - tat cel ce vi - ne

A
Bi - ne e - ste cu - vîn - tat, bi - ne —

S
în - tru nu - me - le

A
e - ste cu - vîn - tat

S
Dum - ne - ze - u - lui

A
Dum - ne - ze - ul

O altă formulă melodică cu caracter repetitiv - expansiv, lucru datorat mersului său linear, treptat ascendent, poate fi întâlnită în două dintre cântările liturgice ale compozitorului, în *Axionul duminical* în glasul V și în rugăciunea *Tatăl nostru*, în același glas.

În partea a II-a a cântării axionului, la cuvintele: *Ceea ce ești mai cinstită*, introduce această formulă pe Dominanta SI, cuprinzând treptele DO#-RE#-MI, într-un mers de mi minor melodic, imitat doar după 2 timpi de soprane.

S
Ce - ia ce ești

T
Ce - ia ce ești, ce —

În rugăciunea *Tatăl nostru*, este repetată această formulă tetracordică de două ori, aproximativ identic, în introducere și către final (cu rol de repriză), având însă caracter modal (treapta a VI-a fiind ridicată), duratele sunetelor RE și MI fiind dublate, lucru care o și diferențiază de formula precedentă care avea sunetele DO și RE alterate cu #, ambele fiind pătrimi.



3.5. Game și mersuri cromatice descendente

Întrebuințarea gamelor ca modalitate de lucru în compoziție este întâlnită la mai toți compozitorii. Maestrul Chirescu confirmă și de această dată priceperea și tenacitatea în a strecura game melodice, mai cu seamă la soprane și bași. Exemplul următor, extras din *Tatăl nostru* în glasul V conține o astfel de gamă construită în sens descendent și care pornește de pe sunetul SOL din registrul acut și se oprește pe SOL din registrul mediu al sopranelor, ea grefându-se pe tema care tocmai se derulează la vocile grave.

Lucrul cel mai interesant este acela că autorul imită octava anterioară executată tot de soprane pe cuvintele: *sfîntească-Se numele Tău* (de la MI din registrul acut până la MI din registrul mediu) și care face parte din tema muzicală a cântării. Astfel, prin această transpoziție în SOL obține o melodică de o mare frumusețe (fig. 14, p. 80-81).



Această gamă îmbracă aici forma unei punți melodice inserate în interiorul temei, dând acesteia posibilitatea să migreze pentru doar 3 măsuri la vocea basului. Un alt exemplu de gamă melodică formulată în sens descendent, însă, de data aceasta construită în mod indirect, întâlnim în cântarea: *Cu vrednicie și cu dreptate...* în glasul VIII, din cadrul Răspunsurilor Mari, acolo unde basului îi revine acest rol.

Alături de aceste exprimări melodico-estetice, compozitorul se folosește deseori de mersurile cromatice descendente, după cum se poate vedea în exemplul de mai jos, în care, deopotrivă tenorii și altistele au un mers melodic descendent de 4tă perfectă: T (RE-REb-DO-SIb); A(FA-MIb-RE-REb-DO).

A

T

să o le - pă

să o le - pă

Analizând cele două liturghii ajungem la concluzia că Ioan D. Chirescu deprinsese destul de bine procedeele polifonice în timpul studiilor sale la Paris. Spre deosebire de profesorul său, D.G.Kiriac și de Gheorghe Cucu, care deprinseseră meșteșugul contrapunctic de tip palestrinian, el are afinități cu polifonia barocă.¹⁰

3.5.a. Imitațiile. Exemplele contrapunctice sunt destul de numeroase în cele două liturghii pentru a ne convinge în privința acestui lucru. Am ales totuși pe cele care ni s-au părut mai interesante. În *Heruvicul* - glasul al V-lea întâlnim câteva imitații ale unor fragmente din temă, la intervalele de: 5p↓, 4p↓ și 8p↑↓. Astfel, la cuvintele: *cu taină închipuim* compozitorul întrebuințează două imitații ale temei, cea dintâi la 5tă↓ între alto și tenori, iar cea de-a doua la 8vă↓ între altiste și bași.

170

A

T

8

Cu tai - - - nă

Cu tai - - - nă

În primul exemplu, tenorii execută o imitație strictă a două măsuri și jumătate din temă, la distanță de doi timpi. A doua imitație se petrece mai jos după încheierea unisonului între altiste și tenori, când bașii imită puțin diferit 4 măsuri din tema cântată în continuare de altiste, la aceeași distanță de doi timpi.

În exemplul de mai jos se poate observa modul cum altistele imită, la intervalul de $4p\downarrow$ și la o distanță de doi timpi (plecând de la sunetul de bază al cântării MI) patru măsuri din tema care tocmai se derulează la soprane (care pornesc de pe sunetul LA), pe cuvântul: *Treimii*.

S

A

Tre - i - - - imi

Tre - i - - - imi,

Exemplul de mai sus ne prezintă o altă imitație între tenori și soprane, între cele două voci intercalându-se imitația altistelor la intervalul de 5-↑ față de tenori și 4+↓ față de soprane, la distanță de doi timpi față de soprane, și pe același cuvânt: *Treimii*.

Un exemplu asemănător este și cel din *Heruvicul* în glasul al VIII-lea, la cuvintele: *Și făcătoarei*, care deschid cea de-a doua secțiune a acestei cântări, în care tenorii cântă aprox. 4 măsuri din temă, iar sopranele preiau tema la distanță de patru timpi față de tenori. Imitația se produce la intervalul de 8p↑ față de intrarea tenorilor.

Un alt moment imitativ, în care toate vocile reiau un fragment din temă, poate fi identificat în *Heruvicul* - glasul al VIII-lea. În secțiunea finală, ce corespunde cuvintelor: *toată grija*, compozitorul pornește cu capul tematic format din două măsuri, de jos, de la partida bașilor, de pe sunetul SIb, după care tenorii imită aceste două măsuri la intervalul de 5p↑; în continuare, altistele preiau acest motiv de la tenori și-l transpun la 4p↑ față aceștia, pe sunetul SIb, asemenea bașilor, iar în cele din urmă, incipitul acesta este preluat de soprane la intervalul de 5p↑, acestea urmând să cânte mai departe melodia propriu-zisă. În acest fel se obține o construcție polifonică de tip piramidal.

[illegible]

3.5.b. Imitațiile în stretto. Astfel de imitații ale capetelor tematice abundă în cele două liturghii psaltice. În rugăciunea *Tatăl nostru* din liturghia în glasul al V-lea, la cuvintele: *pâinea noastră*, introduce un moment polifonic imitativ care se produce la nivel motivic sub forma binomului Subiect – Răspuns tonal în care basul și alto propun incipitul temei, iar tenorul și soprana răspund la intervalul de 5p↑, respectând desenul ritmic al formulei melodic - tematice, însă, aducând mici modificări în plan diastematic.

Datorită faptului că acest moment imitativ se desfășoară destul de strâns, putem afirma că avem de-a face cu un stretto care determină și o acumulare în planul intonațional și al efectelor estético-acustice, în planul scriiturii obținându-se același tip de construcție polifonică piramidală, de la bași spre soprane care conduc mai departe tema muzicală.

S
Pîi nea - noa - - - stră,

A
Pîi nea - noa - - - stră,

T
Pîi nea - noa - - - stră, pîi - nea noa - - - stră,

B
Pîi - nea - noa - - - stră, pîi - nea noa - - - stră

În *Cântarea Sfântului Ambrozie*, pe care maestrul Chirescu o introduce la momentul *Chinonicului* în Liturgia - glasul al VIII-lea, acesta folosește mai multe momente de stretto, dintre care prezentăm aici pe ultimele două, de la cuvintele: *și paște-o pre dânsa și să nu ne rușinăm*.

În prima situație, muzicianul ordonează altfel decât piramidal intrările vocilor: T(DO) - B(FA) - S(DO) - A(FA). Grupându-le, obținem un paralelism între vocile tenorilor și ale sopranelor și între cele ale basilor și altistelor.

S
și paș - te - o pre dânsa - - - sa

A
și pa - ște-o pre dânsa - - - sa

T
și paș - te - o pre dânsa - - - sa

B
și pa - ște-o pre dânsa - - - sa

Exemplul următor ne prezintă tot un stretto piramidal, obținut între vocile tenorilor, altistelor și sopranelor, basii menținând o pedală pe fundamental FA.



Concluzii

Compozitor de notorietate internațională, Ioan D. Chirescu rămâne în istoria muzicii românești drept unul dintre cei mai apreciați creatori de muzică corală laică și religioasă din secolul al XX-lea.

Studiile întreprinse la Conservatorul din București și la Schola Cantorum din Paris, dar și talentul nativ i-au oferit compozitorului posibilitatea deprinderii celor două procedee componistice, armonia și contrapunctul.

Ucenic al maestrului D.G.Kiriac, a scris muzică religioasă în stilul impus de acesta, adică cel întemeiat pe cântul psaltic tradițional de strănă, pe care de altfel îl deprinsese în perioada studiilor seminariale.

Muzica psaltică nu-i fusese străină nici în perioada copilăriei sale, dacă ne gândim la faptul că tatăl său era preot. Acest stil l-a atras, rămânând astfel fidel cântării noastre bisericesti tradiționale, ducând mai departe și împlinind țelul propus de Kiriac, acela de a avea în cântul coral românesc un repertoriu bisericesc, în care melodia psaltică stilizată să fie promovată și valorificată și la cafas, prin tehnicile componistice ale armoniei și contrapunctului.

Astfel, ne-a lăsat moștenire două Liturghii psaltice pentru cor mixt, compuse pe melodii tradiționale în glasurile V și VIII (în mi minor, respectiv FA major), axioanele lui Macarie Ieromonahul și alte cântări psaltice tipărite cu binecuvântarea Patriarhului Justinian, în revista *Glasul Bisericii*, nr. 3-12/1972.

Este bine să se știe că multe din aceste lucrări liturgice erau cântate cu mult timp înainte de a fi tipărite, ele fiind rodul maturității și activității

sale artistico-interpretative ca dirijor al Coralei *Carmen* și al corului bisericii *Domnița Bălașa*.

Sub aspectul stilului componistic excelează prin modalitățile de lucru, utilizând în liturghiile sale procedee diversificate, precum: antifonia sau dialogul dintre voci, repartizarea melodiei la cele patru voci prin fragmentarea acesteia, schimbarea metro-ritmică a temei, augmentarea și comprimarea acesteia, folosirea gamelor melodice pentru a obține efecte acustice monumentale, imitații la diferite intervale melodice și la distanțe diferite și stretto-uri, cu scopul dinamizării discursului muzical.

La toate acestea se adaugă efectul isonului (sau pedalei), de care face uz în toate lucrările sale, angrenaj sonor modal care valorifică cel mai bine și mai corect melosul modal psaltic, pe care-l aduce fie pe treapta I, fie pe treapta a V-a a tonalităților.

Deși liturghiile sale psaltice au o scriitură complexă și elevată, acestea sunt mai puțin interpretate de corurile bisericești, deoarece necesită ore mai multe de repetiție și o atenție sporită, mai cu seamă în momentele imitative care sunt predominante. De aceea, nutresc speranța că bogata creație liturgică a acestui devotat și iubitor al muzicii noastre bisericești nu va rămâne uitată în negura vremurilor, ci va fi cântată de cât mai multe coruri bisericești și profesioniste, fiindcă reprezintă un real tezaur de trăire creștină ortodoxă și simțire muzicală românească.

Acest modest comentariu la liturghiile sale reprezintă un pios omagiu pe care îl închin cu mult respect maestrului compozitor Ioan D. Chirescu, la împlinirea a 30 de ani de la trecerea sa la viața cea veșnică.

DIRECȚII STILISTICE ÎN MUZICA PRIMELOR VEACURI CREȘTINE

Conf. univ. dr. Nicolae Gheorghiuță
Universitatea Națională de Muzică, București

„Cuvântul lui Hristos să locuiască cu voi în îmbelșugare.
Învățați-vă și povățuiți-vă între voi, cu toată înțelepciunea.
Cântați în inimile voastre lui Dumnezeu, mulțumindu-i, în psalmi, în
imnuri și în cântări duhovnicești” (Col. 3:16)

Summary

Stylistic Directions in the First Centuries of Christian Music

A summary of the evolution in the early centuries of Cristian singing.

Keywords: Christian music first centuries

INTRODUCERE

Cercetarea muzicii de cult creștine din primele veacuri ale noii ere poate fi o experiență, pe cât de pasionantă, pe atât de frustrantă sub raport documentar, mai ales pentru muzicologi. Și aceasta pentru că primii creștini au trăit într-o lume foarte diferită de cea a zilelor noastre, nu numai spațio-temporal, dar, mai ales, ca mod de percepție a realității. Ei nu au fost preocupați să consemneze date și informații despre practicile muzicale ale timpului, iar atât cât a rămas, se prezintă sub formă fragmentară și, de cele mai multe ori, alegorică, lucru care face și mai dificil de interpretat locul și rolul fenomenului sonor într-o lume în care auzul devenea credință și cale de cunoaștere a lui Dumnezeu.

Este de la sine înțeles că primii creștini au fost evrei, atât după credință cât și după limbă. Născuți în tradiția iudaică, ei au preluat elementele de bază ce proveneau din cele două instituții religioase ale timpului (Templul din Ierusalim și Sinagogă),¹ cu mențiunea că, în vremea

¹ Eric Werner, fost profesor la Colegiul Ebraic din New York considera, în deceniul șase al secolului trecut, că Templul, Sinagoga și cultul creștin au avut, la început, cinci elemente comune: α. textele liturgice, β. ierarhia, γ. ceremoniile și ritualul, δ. muzica și ε. organizarea anului liturgic. Cf. E. Werner, *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millenium*, New York (1959), pp. 19-20; dar și W. Clifford Dugmore, *The influence of the Synagogue upon the Divine Office*, Westminster, The Faith Press (1964). Ușor nuanțată, dar în aproximativ aceeași termeni, ideea este reluată și de

Mântuitorului, cel mai important punct de reper liturgic era, se pare, Templul iar muzica și, în general, ritul său, indică fără echivoc faptul că rolul lui nu trebuie neglijat, nici chiar după ce viața acestuia va fi încetat odată cu cucerirea romană și distrugerea sa în anul 70.²

În paralel cu Templul, sinagogile și, în special, cele din mediul rural au constituit spații de rugăciune comune atât evreilor cât și creștinilor. În *Faptele Apostolilor* se vorbește despre prezența Sfântului Apostol Pavel și a ucenicilor săi la activitățile sinagogii din Pisidia – Antiohia.³ Mai mult, Noul Testament, prin Evanghelia Sfântului Luca, ne confirmă participarea Mântuitorului la slujba de la sinagogă,⁴ slujbă al cărei ritual consta în patru elemente de bază: **a.** citirea Scripturii Vechiului Testament; **b.** omilia sau comentariul asupra textului citit anterior; **c.** psalmodia și **d.** rugăciunea comună.⁵ În concluzie, specialiștii consideră că ambele instituții au jucat un rol fundamental în dezvoltarea liturghiei lumii creștine, preponderența având-o ritualul sinagogii.⁶

Albert Seay, *Music in Medieval World* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1965), p. 9. Pentru un punct de vedere critic cu privire la această teorie, vezi Paul F. Bradshaw, *The Search of the Origins of Christian Worship: Sources and Methods for the Study of Early Liturgy*, New York & Oxford, Oxford University Press (1992), pp. 1-29. Susținător al lui Bradshaw, Robert Taft consideră că singurele elemente întâlnite deopotrivă în Iudaism cât și în Creștinism, sunt momentele de rugăciune publică de dimineață și de seară, scenariu comun nu numai Creștinismului ci, de altminteri, oricărei alte tradiții liturgice. Cf. Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West*, Collegeville, Minn. (1986), p. 11. Pe aceeași linie se înscriu și Donald J. Grout & Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 4th ed. (NY: W.W. Norton, 1988), p. 25.

² Sfântul Ieronim acreditează ideea conform căreia ierarhia Templului ierusalimitean a constituit un model ce a fost preluat în ritul Bisericii primare: „Așa cum Aaron și fiii săi dar și leviții au fost în Templu, în același fel episcopii, preoții și diaconii sunt în Biserică”, în C. Vitranga, *De Synagoga Vetere*, Franequerae (1696), p. 9. Cf. Werner, *The sacred bridge*, p. 18. Pentru deceniile iudeo-creștine din preajma distrugerii Templului, vezi S. Brandon, *The Fall of Jerusalem and the Christian Church*, London² (1975).

³ *Faptele Apostolilor* (13: 14-43).

⁴ *Și a venit în Nazaret, unde fusese crescut; și după obiceiul Său a intrat în ziua sâmbetei în sinagogă și s-a ridicat să citească* (Luca, 4:16). Vezi și Luca 6:6.

⁵ J. McKinnon, „Christian Antiquity”, în *Antiquity and Middle Ages. From Ancien Greece to the 15th century*, ed. by J. McKinnon (1990), p. 68. Împărțirea aceasta este preluată de McKinnon de la Louis Duchesne (*Christian Worship: Its Origin and Evolution*, London⁵ [1919] p. 48).

⁶ Duchesne, *op. cit.*, p. 48. P. Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Ed. Partener, Galați² (2006), p. 155; Peter Wagner, *Introduction to the Gregorian Melodies*, London (1907), p. 7; Werner, *The Sacred Bridge*, p. 19; E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford² (1961), p. 35; Abraham Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, New York (1929), p. 19; Alfred Sendrey, *Music in Ancien Israel*, New York (1969) p. 180. Cu titlu informativ, amintim că una dintre cele mai

Din punct de vedere muzical universul liturgic iudeo-creștin are foarte multe puncte comune, lucru relevat și formulat în cadrul aceluiași conținut ideatic de majoritatea muzicologilor și liturgologilor.⁷ Pornind de la epistolele către Efeseni (5:19) și Coloseni (3:16) în care sfântul Pavel îi îndemna pe urmașii lui Hristos să cânte *în psalmi, laude și cântări duhovnicești* (ψαλμοίς και ὕμνοις και ᾠδαίς πνευματικαίς), Egon Wellesz oferă una dintre cele mai coerente clasificări ale cântului liturgic creștin din primele veacuri ale mileniului întâi:

1. **Psalmodia** (cu cele două forme – antifonică și responsorială) ce cuprinde: cântarea psalmilor și a odelor (*canticles*);
2. **Imnurile** (cântările de laudă) formate din versete, strofe și imnuri, litanii (rugăciuni), cântări de la procesiuni;
3. **Cântările duhovnicești**: aleluia, cântările de laudă.⁸

În concepția aceluiași muzicolog, psalmii (ψαλμοί), imnurile (ὕμνοι, cântările de laudă) și cântările duhovnicești (ᾠδαι πνευματικαί) despre care Sfântul Apostol vorbește sunt, de fapt, trei forme muzicale ce derivă din practica liturgică ebraică și care vor deveni elemente specifice ritualului bizantin: *psalmii Vechiului Testament, imnurile sau cântările bisericești și cântările melismatice precum aliluia*.⁹

Celor trei categorii de cântări specifice Bisericii primare, trebuie adăugată și **citirea Sfintei Scripturi**. Să le urmărim mai îndeaproape:

vechi scrieri ce dezbat acest subiect datează de la finalul secolului al XVII-lea: Cf. C., Vitringa, *op. cit.*.

⁷ Cele mai cunoscute lucrări care au popularizat acest punct de vedere în rândul muzicologilor sunt: W. O. E. Oesterly, *The Jewish Background of the Christian Liturgy*, London (1925); Clifford Dugmore, *The Influence of the Synagogue upon the Divine Office*, London (1944); Dom Gregory Dix, *The Shape of the Liturgy*, London² (1945); idem, *Jew and Greek*, London (1953); G. Cattin, *Music of the Middle Ages* (I), Cambridge (1984), p. 5.

⁸ Wellesz, *History*, p. 42. Discuțiile și dezbaterile pe marginea acestor trei termeni sunt departe de fi fost soluționate. Unii cercetători, precum A. B. Macdonald (*Christian Worship in the Primitive Church* [1934], pp. 113-114) sau Wellesz (*op. cit.*, p. 33), acreditează ideea că termenii menționați mai sus sunt folosiți de către Sfântul Apostol cu sens sinonimic.

⁹ Wellesz, *op. cit.*, 35-45. Ideea este preluată de Chr. Hannick, *Christian Church, music of the early*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, vol. 3, p. 363. Vezi și critica la această clasificare în Alexander Lingas, *Sunday Matins in the Byzantine Cathedral Rite: Music and Liturgy*, Ph.D. diss., University of British Columbia (1996) p. 21, nota 14.

1. CITIREA SFINTEI SCRIPTURI

Citirea textelor sacre constituie unul dintre multiplele și variatele elemente comune liturgiilor iudaică și creștină.¹⁰ Este posibil să vorbim, poate, de cea mai veche și venerabilă practică cvasi-muzicală preluată de tânăra Biserică din tradiția ebraică, pentru ca mai apoi să se răspândească și în tradițiile coptă, siriană și armeană. Aceasta consta din citirea solemnă,¹¹ ușor declamată a unor pericope din *Profeți* și alte texte ale Vechiului Testament, *Epistole* și *Evanghelie*. Specificitatea acestui tip de lectură impune o distincție esențială: aceea între caracterul citirii și cel al vorbirii sau despre ceea ce germanii numesc *sprechgesang* sau *vorbirea cântată* (un recitativ semi-muzical).¹²

Bogatul vocabular terminologic uzitat de diferitele Biserici este unul divers și subtil sub raport semantic. Literatura rabinică definește rostirea/cântarea textului biblic prin următorul corpus terminologic: *ne'ima* (*melodie, ton*); *trop* (de la *tropos* [τρόπος – *tip, manieră, fel*]); *ta'am* (*stil, gust*); *k'ria* (*citire*). Biserica Armeană uzitează un singur termen: *karos* (*vorbire, citire*)¹³ iar cea greacă pe cel de *ekfonesis* (εκφωνήσις – *citire cu voce înaltă*). În Biserica latină termenii sunt următorii: *lectio, tonus, modul lectionis* dar, mai ales, *lectio solemnis*.

Așa cum s-a menționat mai sus, citirea textelor sacre și formele de cântare ale primilor creștini au fost indisolubil legate de lumea iudaică. Acest lucru a făcut ca până la profesionalizarea psaltilor primii performeri, inclusiv citeții sau lectorii (*anagnostul* [αναγνώστος, αναγνώσται])¹⁴ și cântăreții, să fie recrutați din rândul practicienilor sinagogii. Un bun exemplu care să argumenteze acest punct de vedere ne este oferit de o inscripție dintr-o sinagogă din Nicomidia în care se specifică faptul că psaltul ocupa nu numai funcția de cântăreț la sinagogă ci și pe cea de psalt la biserică.¹⁵

¹⁰ Hanoch, Avenary, *Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Liturgical Recitative*, Tel-Aviv (1963); Taft, *The Liturgy of the Hours*, pp. 5-9.

¹¹ Vezi, spre exemplu, textul oferit de Fericitul Augustin cu privire la citirea solemnă a Evangheliei Patimilor din Vinerea Mare: (*Sermons*, CCXVIII: 1 și CCXL:1). Apud. Hannick, p. 366.

¹² Vezi și articolul „*sprechgesang*” de Clemansa Firca în *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București (1984), pp. 459 – 461.

¹³ Kevorkian, Komitas, „Die Armenische Kirchenmusik”, *SIM*, I, 55.

¹⁴ Sebastian Barbu – Bucur, art. *psalm*, în *Dicționar*, p. 397.

¹⁵ Krauss, S., *Synagogale Altertümer*, p. 177, nota 2.

Începând cu secolele VIII-IX aceste texte vor fi însoțite de un sistem de notație muzicală numită *ekfonică* (*ekphōnēsis* – citire cu voce înaltă). Se pare că apogeul acesteia îl reprezintă secolele X-XII iar declinul ei se înregistrează odată cu cucerirea Imperiului bizantin (1453). Acest sistem este unul mnemotehnic și servește citirii solemne a textelor din Profeți (*Profetologhion*), alte pasaje al Vechiului Testament, din Epistole și din Evanghelie (*Evangheliarion*), grupându-se în aproximativ 20 de formule.



MS Grec 64 (Evangheliar, sec. XII, notație ekfonică). Bibliothèque nationale de France (Paris)

2. PSALMODIA

Coabitarea, pentru o perioadă, a celor două mari religii (Iudaism și Creștinism) sub cupola Sinagogii, a fost posibilă datorită existenței a cel puțin trei elemente comune: **1.** citirea și comentarea Sfintei Scripturi, **2.** ciclul liturgic săptămânal și anual respectat de ambele religii și **3.** raportarea, în mod diferit într-adevăr, la aceeași colecție de imne: Psaltirea lui David.

Alături de cele trei elemente, serviciile liturgice mozaică și creștină mai au în comun și **psalmodia** sau **cântarea psalmilor**.¹⁶

¹⁶ Împărtășită de majoritatea liturgologilor și muzicologilor, teoria împrumutului psalmodiei din ritualul iudaic, în special, din cel al sinagogii, nu-ți găsește întotdeauna susținători. Pentru detalii și un punct de vedere critic, vezi studiile lui John A. Smith, „The Ancien Synagogue, the Early Church, and Singing”, *Music and Letters* 65 (1984), pp. 1-16; James McKinnon, „On the Question of Psalmody in the Ancien Synagogue”, *Early Music History* 6 (1986), pp. 159-181; idem, „Christian Antiquity”, pp. 69-70; idem, „Desert monasticism and the later forth-century psalmodic movement”, în *Music and Letters* 74 (1994), pp. 509; Taft, *The Liturgy of the Hours*, p. 11.

În general, se consideră că la toate întâlnirile lor creștinii au cântat. Desfășurate preponderent în spații private,¹⁷ în mod obișnuit case ale unor creștini sau demnitari creștinați, întâlnirile acestor comunități erau urmate de o cină al cărei punct central îl constituia momentul euharistic sau „frângerea pâinii” și în care cântarea și tot ce implica ea, a constituit practica muzicală principală.¹⁸ Cu siguranță că, cel puțin până în secolul al IV-lea, întâlnirea de seara (cina) va rămâne cea mai importantă manifestare muzicală a adepților noii religii.¹⁹ Acest lucru ne este indicat foarte clar și în Noul Testament unde se specifică faptul că Mântuitorul însuși a cântat atât psalmi²⁰ cât și imne, așa cum este cazul la „Cina cea de taină”.²¹ Deși una iudaică prin

¹⁷ Vezi, spre exemplu, *Faptele Apostolilor* 1:13,14; 2:1,46; 4:23,31; 10:2,30; 12:5,12; 20:36 etc..

¹⁸ Descriind o cină creștină, Tertilian amintește: „16. Agapele noastre își îndreptătesc ființa de numele pe care îl au: cuvântul acesta, astfel numit, la greci înseamnă iubire. Oricât de mult ne-ar costa ele, ne socotim plătiți de socoteala făcută în numele iubirii de aproapele nostru, dacă prin această mângâiere ușurăm întrucâtva pe cei în lipsă, nu în felul în care la voi paraziții se mândresc a-și sacrifica libertatea cu prețul îndopării stomacului, ca să fie bătaie de joc a altora, ci în acela în care la Dumnezeu cei nevoiași se bucură de o mai mare dragoste. 17. Dacă prilejul meselor noastre este onest, prețuiți atunci la fel și restul rânduiei noastre religioase. Tot ce se referă la îndatoririle noastre religioase nu ascunde nimic rușinos, nimic necuviincios. Căci nu ne așezăm la masă mai înainte de a fi rostit rugăciunea către Dumnezeu; mănâncă fiecare cât îi cere foamea, bea cât îi îngăduie setea. 18. Se îndestulează astfel, ca să poată și în timpul nopții să nu-și uite că trebuie să se închine lui Dumnezeu; și stau de vorbă între ei ca unii care știu că Dumnezeu îi aude. După spălarea mâinilor cu apă și aprinderea lumânărilor, **fiecare este îndemnat să înalțe cântări lui Dumnezeu după puteri, din cărțile sfinte, sau din propria sa minte.** [...] La urmă o rugăciune, la fel, sfârșește ospățul.” Tertilian, *Apologeticul* XXXIX, 16-18, în *Apologeti de limbă latină*, PSB 3, trad. de prof. Nicolae Chițescu, Eliodor Constantinescu, Paul Papadopol și prof. David Popescu. Introducere, note și indici de prof. Nicolae Chițescu. Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române [E.I.B.M.B.O.R.] (1981), p. 94. Trimiterea lui Tertilian indică faptul că practica muzicală din cadrul întâlnirii de seară stătea sub semnul improvizației și mai puțin al unui cadru liturgic bine determinat; De asemenea, vezi Clement Alexandrinul, *Pedagogul* cartea a II-a, cap. IV [*Cum să ne purtăm la ospete*], în *Scrieri. Partea I.* (Trad., introducere, note și indici de Pr. D. Fecioru, în PSB 4, EIBMBORB (1982); pp. 253-256; Ciprian, *Ad Donatum*, 16. Vezi și Smith, „The Ancien Synagogue”, p. 16.

¹⁹ McKinnon, „Christian Antiquity”, p. 72; idem, „The Fourth-Century Origin”, pp. 93-95. Pentru ritualul slujbei de seară, vezi excelentele studii reunite în volumul părintelui Nikolai Uspensky, *Slujba de seară în Biserica Ortodoxă*, Trad. Cezar Login, Cluj-Napoca, Ed. Patmos (2008).

²⁰ Efeseni 5:19; Coloseni 3:16.

²¹ *Și după ce au cântat imnuri, au ieșit la Muntele Măslinilor* (Matei 26:30; Marcu 14:26). McKinnon consideră că dacă Cina cea de Taină s-a desfășurat, după cum spun cele trei Evanghelii, de Paște evreiesc, este foarte probabil ca „imnul” cântat de Mântuitor și de ucenicii săi să fie fost *Hallel* [psalmii 113-118] (McKinnon, „Christian Antiquity”, p. 70).

moștenire, Cina Fiului lui Dumnezeu alături de Sfinții Apostoli va deveni reper liturgic preluat de întreaga lume creștină.

Dar ce înseamnă psalmodie? În liniile sale esențiale, **psalmodia** denumește recitarea sau cântarea de către un solist (citeț sau psalt) a unui sau mai multor psalmi, recitare întreruptă din loc în loc de răspunsul credincioșilor. Acest dialog dintre solist și comunitatea văzută ca un întreg a fost una dintre cele mai răspândite practici muzicale din cadrul comunităților creștine.²² Trebuie specificat faptul că, dintre cele două entități implicate în dialog, grupul de credincioși constituie elementul variabil.²³

Privitor la modul de execuție al psalmilor în ritualul bizantin, Juan Mateos prezintă următoarea tipologie:²⁴

- a. psalmul poate fi cântat de un solist iar răspunsul să fie dat, fie de întreaga comunitate (*psalmodia responsorială*), fie de comunitatea împărțită în două coruri, răspunzând alternativ (*psalmodia antifonică*). Practica este specifică, mai ales, catedralelor și bisericilor de parohie (ritualul urban sau catedral);
- b. psalmul poate fi citit continuu, fie de un solist (*psalmodia de meditație*), fie de întregul popor (*psalmodia de obște* [κοινός ψάλλειν]). În situația primă (*psalmodia de meditație*) citețul recita lin sau cânta stihurile psalmilor în ordinea lor numerică (*psalmodia currente psalterio*). Tipologia aceasta s-a dezvoltat, mai ales, în mănăstiri, deoarece monahii cunoșteau psalmii pe de rost;
- c. psalmul poate fi citit/cântat alternativ de două grupuri (*cântarea alternativă*).²⁵ Este posibil ca din această practică să fi evoluat corul bizantin cu cele două strane.

Ultimele două modalități de psalmodiere (b. și c.) sunt comune, mai ales, tradiției monastice.

²² Sfântul Ioan Hrisostomul plasează practica citirii în cheie creștină a psalmilor în proximitatea primelor decenii de după Hristos: „În vechime, de pildă, se adunau toți la un loc și răspundeau în obște; aceasta o facem și noi acum”. (Ioan Gură de Aur, *Tâlcuiri*, p. 392).

²³ Vezi secțiunile cu *psalmodia responsorială* și *antifonică*.

²⁴ Juan S.J. Mateos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine. Étude historique*, OCA 191, Roma, Institutul Pontifical Oriental (1971). Trimiterile la acest volum se vor face la ediția românească: *Celebrarea cuvântului în liturgia bizantină. Studiu istoric*. Traducere și note Cezar Login, Cluj – Napoca, Ed. Renașterea (2007), p. 1.

²⁵ Mateos, *Celebrarea*, p. 24 și nota 82.



Solist și cor în amvon.
Mănăstirea Dionysiu, Athos, sec. XI

2.1. PSALMODIA RESPONSORIALĂ

Preluată din ritualul iudaic, psalmodia responsorială și-a găsit teren fertil, în special, în comunitățile monastice a căror practică zilnică le-a permis asimilarea acestor texte.²⁶ Aceasta consta în citirea/psalmodierea vers cu vers de către un solist a textului psalmului, în timp ce credincioșii răspundeau fie printr-un *amin* la finalul psalmului, fie cu un *aleluia*, fie cu un *refren* (sau mai multe) preluat din textul psalmului/psalmilor din care se citea.

²⁶ Din multitudinea de referințe din literatura patristică cu privire, în general, la asimilarea psalmilor și rugăciunilor, reținem elocventa relatare a lui Paladie din *Istoria lausiacă* despre memoria prodigioasă a lui Eron, un părinte din Alexandria, viețuitor al Schitului egiptean: „...mergând pe jos, **rostea din amintire** cincisprezece psalmi, apoi psalmul cel mare și, după aceea, Epistola către Evrei, și apoi pe Isaia și o parte din Ieremia, apoi Evanghelia lui Luca și Pildele”. (Paladie, *Istoria Lausiacă* [Lavsaiicon], traducere, introducere și note de Preot Prof. dr. Dumitru Stăniloae, E.I.B.M.B.O.R., 2007, cap. 26, p. 67). Tot Paladie menționează exemplul personal pe care sfântului Antonie îl dă ucenicului său Pavel cel Simplu: „Antonie se sculă și făcu iarăși douăsprezece rugăciuni și cântă doisprezece psalmi. Apoi dormi puțin din primul somn și iarăși se sculă și cântă psalmii de la miezul nopții, până la ziuă”. (Paladie, *op. cit.*, cap. 22, p. 60). Despre Pavel, un alt monah ce locuia în muntele Fermi din pustia Schitului, istoricul de mai sus spune că „lucrarea și nevoința lui era să se roage neîncetat. **Avea întipărite** (știa pe de rost n.n.) trei sute de rugăciuni”, în timp ce o tânără dintr-un sat îl „surclasa”, făcând „șapte sute de rugăciuni” (Paladie, *op. cit.*, cap. 20, p. 53). Încheiem cu performanțele unui alt avva, despre care Isidor, un monah din deșertul sketic al Egiptului, spunea că acesta putea recita întreaga zi psalmi pe de rost. Apud. Dyer, Joseph, „The Desert, the City and Psalmody in the Late Fourth Century”, în *Western Plainchant in the First Millennium. Studies in the Medieval Liturgy and Its Music*. Ed. Sean Gallagher, James Haar, John Nádas, Timothy Striplin, p. 21. Pentru detalii cu privire la psalmodia monastică, vezi și Nicolae Gheorghită, „Monahism și psalmodie în Antichitatea creștină. Considerații preliminare”, în volumul *Dimitrie Cunțan (1837-1910) și cântarea bisericească în Ardeal*, Ed. Universității „Lucian Blaga”, Sibiu (2010), pp. 165-178.

O primă situație ne este menționată de sfântul Atanasie cel Mare (295 – †2 mai 373) care, în timpul unei dispute cu arienii în care propria-i biserică era asediată de eretici, a dispus ca răspunsul cântat al comunității (υπακούειν) la un anume psalm ce era citit de un diacon, să fie *Că în veac e mila Lui*.²⁷ Deși nu îl numește, este posibil să fie vorba de unul din psalmii 117 sau 135.

O altă modalitate prin care psalmodia responsorială a fost practică în cadrul Bisericii creștine în primele zile ale existenței sale, era aceea în care citețul recita stihurile psalmului iar comunitatea îi răspundea fie singură, fie împreună cu solistul, cântând finalul fiecărui vers (ακροτελεύτιον, ακρόστιχον). Situația o găsim consemnată atât de istoricul Eusebiu de Cezareea în a sa *Historia ecclesiastica*: „...unul psalmodiind textul ritmic, iar ceilalți ascultând în liniște și necântând cu el decât ultimele cuvinte ale psalmilor”,²⁸ cât și în *Constituțiile Apostolice*:

„După ce s-au făcut două citiri, altul cântă psalmii lui David, iar poporul răspunde (υποψαλλέτω) cu sfârșitul fiecărui stih (ακροστίχια)”.²⁹

Cele trei consemnări, ca și multe alte exemple ale literaturii patristice,³⁰ ne lasă să înțelegem că rolul principal în acest dialog aparținea,

²⁷ „Eu [...] am stat pe scaunul arhieresc și am poruncit diaconului să citească Psalmul, iar credincioșii să răspundă: «Că în veac este mila lui»”, PG 15, p. 676. Pentru traducerea românească vezi Teodoret, *Istoria*, cartea a II-a, cap. 13:6 (*Despre al treilea exil al Sf. Athanasie și despre fuga sa*), pp. 97 – 98. De asemenea, vezi și Socrates, *Historia ecclesiastica*, cart. II, c. 11; Ioan Hrisostom, *In ep. I ad. Cprinth. Hom.*, 36. Apud. Vintilescu, *Poezia imnografică*, p. 162.

²⁸ Eusebiu, *Istoria*, II, 17, p. 85.

²⁹ Apud. Mateos, *Celebrarea*, p. 5.

³⁰ Vezi, spre exemplu, Sfântul Casian: „Căci după ce au cântat stând în picioare trei antifoane, apoi, așezați la pământ, sau pe scăunele foarte joase, dau răspunsuri la cei trei psalmi intonați de unul din ei, [...] rămânând ei în aceeași stare de repaus, ei adaugă la cele de mai înainte câte trei citiri.” (Ioan, Casian, *Așezăminte monahale [De instit. Coenob.]*, III, 8, trad. V. Cojocaru & D. Popescu, PSB 57, București [1990], p. 139); sfânta Melania: „Iar canonul lor de noapte cuprindea trei răspunsuri (υποψάλλματα) și trei citiri și, spre dimineață, cincisprezece antifoane” (*Vie de Sainte Mélanie*, cap. 47, ed. D. Gorce, SC 90, Paris [1962], pp. 216-217. Apud. Mateos, *Celebrarea*, p. 3); sfântul Ioan Gură de Aur: „Iar psaltul cânta singur și, chiar dacă toți îi răspund (υπηχούσιν), glasul lor iese ca dintr-o singură gură” (Sf. Ioan Gură de Aur, *Tâlcuiri la Epistola întâi către Corinteni*, Ed. Sofia, București [2005], p. 394). La tâlcuirea la ps. 144 versetul 15, sfântul părinte continuă: „Cu de-amănuntul, îndeosebi acestui psalm să-i acordăm atenția cuvenită. Căci este cel ce cuprinde acele cuvinte pe care inițiații [credincioșii] continuu le răspund, zicând: *Ochii tuturor nădăjduiesc în Tine, iar tu le dai hrană la vreme potrivită*” (PG 55, 464. Apud. Mateos, *Celebrarea*, p. 4); *E mai lesne să se stingă soarele, decât să cadă în uitare cuvintele lui David* (Sf. Ioan Hrisostomul,

fără echivoc, solistului. Beneficiind de o educație căpătată la sinagogă,³¹ solistul era, cu siguranță, un profesionist în ale muzicii. De asemenea, se cunoaște faptul că până la recunoașterea oficială a Creștinismului, întregul ritual s-a desfășurat mai mult în cadru privat (case) și mai puțin în spațiul public, element ce sugerează, indirect, că muzica primilor adepți ai noii învățături va fi fost preponderent silabică și, după cum spune Petre Vintilescu, *fără multă artă și măiestrie*.³² Mărturia Sfântului Atanasie (295–373) episcopul Alexandriei, prezentată prin gura fericitul Augustin în *Confesiunile* sale, constituie o pledoarie pentru cântarea simplă și cvasirecitativă a psalmilor:

„Și mi se pare mai corect ceea ce-mi amintesc eu că-mi spunea adesea episcopul Athanasius din Alexandria, care îl sfătuia pe citețul psalmului să cânte cu o mlădiere a vocii atât de moderată, încât cântarea lui să fie mai apropiată de unul care vorbește [*pronuncianti*] decât de unul care cântă [*canenti*].”³³

Fericitul Ieronim (347-420), un alt sfânt părinte, de data aceasta al Bisericii apusene, esențializează în câteva cuvinte spiritul de smerenie ce ar trebuie să caracterizeze cântarea în Biserică:

„Noi trebuie să cântăm, să psalmodiem și să lăudăm pe Dumnezeu mai mult cu sufletul decât cu glasul nostru. Să mă înțeleagă tinerii, să mă priceapă cei a căror funcție este de a cânta psalmii în biserică: **trebuie să cântăm lui Dumnezeu cu inima, nu cu glasul** (s.n.); să nu umblăm a îndulci gâtul și laringele cu medicamente, cum fac tragedienii, pentru a face

Omiliile despre pocăință, EIMBBOR, București [1998], p. 30); Tot sf. Ioan Gură de Aur spune că „stihul psalmului, pe care îl răspunde (υποψάλλειν) de obicei poporul, este acesta: *Aceasta este ziua pe care a făcut-o Domnul: să ne bucurăm și să ne veselim într-însa!* și ne descoperă multe. Și la fiecare prăznuire duhovnicească și la sărbătoarea cerească îndeosebi, aceasta răspunde (υπηχείν) de obicei poporul. Iar noi, dacă-mi îngăduiți, vom parcurge întregul psalm, de sus și de la început, nu de la stihul de răspuns (του στίχου της υπηχίσεως) ci tâlcuindu-l chiar de la cel cu care începe. Căci acest stih Părinții l-au legiuit mulțimilor să îl răspundă, răsunet având și cuprinzând înalte dogme.” (*Tâlcuiri la ps. 117, 1, PG 55, 328*. Apud. Mateos, *Celebrarea*, p. 5); Ambrozie, *Epistole XX ad Marcelinam sororem*, PL 16, col. 1001, trad. în *Scrieri*, partea a II-a, PSB 53, București [1994], p. 112 [28]) ș.a.

³¹ Vezi cap. 1. *Citirea Sfintei Scripturi* și nota 15.

³² Vintilescu, *op. cit.*, p 161.

³³ Sfântul Augustin, *Confesiuni*, cartea a X-a, cap. XXXIII, pp. 373-374. Traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Șerban, Humanitas, București (1998). Traducerea din colecția PSB este ușor diferită: „... făcea ca cititorul psalmului să cânte cu o atât de moderată mlădiere a vocii, încât să pară mai mult că citește decât cântă.” (Fericitul Augustin, *Mărturisiri* [X, XXXIII, 50], în PSB 64, EIMBBOR, București [1985], p. 230).

să se audă în Biserică cântece și înflorituri ca la teatru, ci să lăudăm pe Dumnezeu cu frică, prin faptele noastre și prin cunoașterea Scripturilor.”³⁴

Simplitatea, însă, este un element ce trebuie să caracterizeze, în egală măsură, nu numai cântarea, în ansamblul ei, ci și pe cel care o promovează:

„Cântăreții trebuie să strălucească prin umilință, sobrietate, castitate și toate celelalte virtuți ce au împodobit pe sfinți. Cei care cântă bine nu trebuie să se facă remarcați, iar cei care sunt prea puțini dotați pentru muzică, trebuie, mai degrabă, să tacă. Psalmii nu trebuie să fie cântați prea repede sau cu voce prea înaltă, nici în dezordine, ci clar și cu zdrobire de inimă, pentru ca duhul celor ce cântă să fie hrănit și ca urechile ascultătorilor să fie încântate”.³⁵

Dimensiunea etică a muzicii, spiritul de smerenie și *katanixi*, își găsesc expresia supremă în psalmodie și în binefacerile ei, iar tâlcuirea la psalmi a sfântului Vasile cel Mare poate constitui o adevărată apologie a genului:

„Psalmul este liniștea sufletului; este arbitrul păcii, potolind gândurile furtunoase și tulburătoare. El aduce odihnă sufletului frământat și cuminește pe omul dezământat. Psalmul este susținătorul prieteniei, trăsătura de unire între cei dezbinați, mijlocul de împăcare între dușmani. Căci, cine ar mai putea socoti pe cineva vrăjmaș, după ce a înălțat în același timp cu el glasul către Dumnezeu? Psalmodia procură, deci, cel mai mare bun: iubirea. Psalmul alungă demonii și atrage sprijinul îngerilor; este o armă împotriva temerilor din noapte și un repaus în ostenele zilei; este un sprijin pentru cei care sunt încă slabi de spirit, o podoabă pentru cei care sunt în floarea tinereții, o mângâiere pentru cei mai bătrâni, găteală cu care șade foarte bine femeilor. Psalmodia umple deșerturile și dă târgurilor un caracter serios. Pentru debutanți este un început, pentru cei care sunt mai înaintați un mijloc de a progresa, pentru cei ce deja sunt tari, o susținere. Este glasul Bisericii. Psalmul face sărbătorile vesele, iar doliul îi dă caracterul care i se potrivește după Dumnezeu. Psalmul poate chiar să

³⁴ PL 26, col. 561 D-562A, Fericitul Ieronim, *Comentariu la epistola către Efeseni*, III, 5, 19. Apud. Ștefan Alexe, „Foloasele cântării bisericești în comun după Sfântul Niceta de Remesiana”, *BOR* 75, nr. 1-2 (1957), p. 174.

³⁵ Chrodegang, episcop de Metz, *Regula canonicorum*, în PL 89, col. 1079 BCD, cap. *De cantoribus*.

stoarcă lacrimi dintr-o inimă de piatră. El este opera îngerilor („lucrarea îngerilor” n.n.),³⁶ convorbire cerească, tămâie duhovnicească.”³⁷

Textului de mai sus, i se poate adăuga, în același registru retoric, un fragment din extraordinara lucrare a sfântului Niceta de Remesiana († aprox. 414), astăzi orașul Bela Palanka în Serbia, o adevărată *summa musicae* a tot ce înseamnă atitudine a Bisericii Creștine cu privire la cântarea ecleziastică:³⁸

„Ce nu vei găsi în psalmi care să nu fie de folos, spre întărire, spre mângâierea neamului omenesc, de orice stare socială, sex sau vârstă? În ei, pruncul își află hrană, copilul ce să laude, adolescentul și tânărul dreptar pentru viață (Ps. 68 n.n.), bătrânul află model de rugăciune. Femeia învață buna cuviință, orfanii își găsesc pe părinți, văduvele pe ocrotitor, săracii pe protector, străinii pe praznic. Stăpânii și judecătorii ascultă de cine să se teamă. Psalmul mângâie pe cel întristat, potolește pe cel prea vesel, îmblânzește pe cel mânios, dă curaj celui sărac, iar pe omul bogat îl mustră ca să se cunoască pe sine. În general, psalmul împarte tuturor celor ce suferă medicamentele potrivite, nu disprețuiește pe cel păcătos, ci îi aduce mântuirea printr-o pocăință născătoare de lacrimi” etc..³⁹

Opiniile Părinților Bisericii cu privire la practica psalmodiei responsoriale sunt confirmate de realitatea manuscrisă. Din variatele și complexe forme ale muzicii creștine și la aproape un mileniu de la primele cântări ale psalmilor în spiritul noii învățături, tradiția manuscrisă, prin *Profetologhionul* secolului al XI-lea, consemnează un dialogul dintre anagnost și popor la antifonul primului psalm la privegherea de la slujba Nașterii Mântuitorului, dialog în care mici refrene psalmice numite

³⁶ *Ψαλμός το των αγγέλων έργον*, PG 29, col. 213A.

³⁷ PG 29, col. 212 – 213. Cf. Vasile cel Mare, *Tâlcuire*, pp. 8 – 9. Vezi și Proclus (†446/447), patriarh de Constantinopol: „Psalmodia este totdeauna un izvor de mântuire. Melodia liniștește pasiunile. Cântarea psalmilor descoperă curajul, distruge durerea din rădăcină, usucă lacrimile, alungă grijile, mângâie pe cei care sunt în întristare, împinge pe păcătoși la pocăință, provoacă evlavie, populează pustiurile, dă înțelepciune conducătorilor Statului, întemeiază mănăstiri, îndeamnă la o viață curată, conduce la blândețe, învață iubirea aproapelui, sărbătorește dragostea, îndeamnă la răbdare, înalță sufletul spre cer, întărește Biserica, sfintește pe preot, izgonește pe diavoli, predică viitorul, inițiază în tainele dumnezeiești și învață Treimea”, în PG 65, col. 962 BC (Proclus, *Cuvântare despre Întruparea Domnului*, II, 1). Apud. Ștefan, Alexe, „Foloasele cântării bisericești”, pp. 179-180.

³⁸ McKinnon, „Desert monasticism”, p. 515.

³⁹ Ștefan Alexe, „Pagini de Antologie Patristică. Opere: 6 – Despre folosul cântării de psalmi”, *M.O.* 26, nr. 7-8 (1974), p. 624.

υπόψαλμα sau răspunsuri cântate,⁴⁰ sunt intercalate după fiecare vers al psalmului.⁴¹

→ stihul 1:

- **solistul:** Μακάριος ανήρ, ος ουκ επορεύθη εν βουλή ασεβών:
- **comunitatea răspundea:** αντιλαβού μου, Κύριε

→ stihul 2:

- **solistul:** ότι γινώσκει Κύριος οδόν δικαίων:
- **comunitatea răspundea:** αντιλαβού μου, Κύριε

→ stihul 3:

- **solistul:** και οδός ασεβών απολείται:
- **comunitatea răspundea:** αντιλαβού μου, Κύριε

2.2. PSALMODIA ANTIFONICĂ

Menționam mai sus că în cadrul dialogului dintre citeț/psalt și comunitate, aceasta din urmă reprezenta elementul variabil.⁴² De data aceasta însă credincioșii nu mai constituie o unitate ci sunt împărțiți în două grupuri ce răspund alternativ la unul sau doi soliști prin refrene ce puteau fi un *aliluia* simplu sau triplu, o frază din Biblie sau, mai frecvent, un stih sau o strofă dintr-o creație ecleziastică.⁴³

⁴⁰ Literatura patristică utilizează termenii *υποψάλλειν*, *υπηχείν* și *υπακούειν* cu sensul de răspunsuri **cântate** (Wellesz, *op. cit.*, p. 35, nota 1). Pentru a desemna un răspuns la un psalm, terminologia bizantină beneficiază de un lexic ceva mai bogat: **prochimen** (*προκείμενον*); **ypopsalma** (*υπόψαλμα* [*cântare – răspuns*]) derivă din verbul *υποψάλλειν* (a cânta, a răspunde) și face trimitere la psalmii cântați responsorial; **propsalmon** (*πρόψαλμον*) derivă din verbul *προψάλλειν* (a cânta înainte, a intona); **ipacoi** (*υπακοή*). Vezi Mateos, *Celebrarea*, pp. 2-4. În liturghia (messa) romană răspunsul la cântarea stihurilor psalmului se numește *responsorium* sau *responsum* (M. Andrieu, *Les Ordines Romani du Haut Moyen Age*, vol. II, Louvain [1960], p. 86).

⁴¹ *Prophetologium* I, p. 49. Vezi și Wellesz, *op. cit.*, p. 35.

⁴² Vezi capitolul 2. *Psalmodia*.

⁴³ Mateos, *Celebrarea*, p. 10. Despre discuțiile cu privire la cântarea antifonică, în general, a se vedea opiniile exprimate de Anton Baumstark, „Nocturna laus”, în *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen* 32, Münster [Aschendorff] (1957); Helmut Huckle, „Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Gesang”, în *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 48 (1953), pp. 153 – 171; Joseph Gelineau, *Chant et musique dans le cult chrétien*, Paris [Fleurs] (1962). Pentru un punct de vedere critic, vezi Helmut Leeb, *Die Psalmodie bei Ambrosius*, Wiener Beiträge zur Theologie 18, Vienna:Herder (1967), pp. 18 – 20; Edward Nowacki, „Antiphonal Psalmody in Christian Antiquity and Early Middle Ages”, în *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, Ishram Library Papers 4, Harvard University Department of Music (1995), pp. 287 – 315.

În ritualul bizantin termenul *antifon* (*αντίφωνον*) desemnează atât situația de mai sus, cât și unitatea cântării dintre psalm și refrenul/refrenele sale.⁴⁴ Răspunsul alternativ al celor două grupuri sau coruri implica și existența a două refrene pentru același psalm, din care cel de-al doilea era numit „răspuns alterativ” (*το ανταποκρινόμενον*).⁴⁵

Literatura patristică rămâne, în continuare, sursa cea mai autorizată care să ateste existența cântării antifonice. Una din mențiunile cele mai timpurii⁴⁶ ne este oferită de Teodoret al Cyrului (c. 393 – c. 466). Acesta sugerează că primii care au împărțit cântăreții în două coruri, cerându-le să cânte psalmii alternativ (*εκ διαδοχές*) sunt Flavian († 404), episcop de Antiohia, și Diodorus (330 – 393), episcop de Tarsus.⁴⁷

O altă importantă informație ce vorbește, de data aceasta, despre originile cântării antifonice, aparține istoricului Socrates († după 439) ce consemnează o viziune a sfântului Ignatie, episcop al Antiohiei, conform

⁴⁴ Mateos, *Celebrarea*, p. 8.

⁴⁵ Idem, *Typicon* II, index liturgic, *ανταποκρινόμενον*.

⁴⁶ Pentru mult timp s-a considerat că „primul indiciu” creștin asupra existenței cântării antifonice se află în binecunoscuta lucrarea a lui Filon din Alexandria (n. ~ 20 î.d.H – †50 d.Hr.) – *De vita contemplativa*. Acesta spune că la una din slujbele sectei iudaice alexandrine cunoscută și sub denumirea de „secta terapeuților”, existau două coruri, unul de femei și unul de bărbați, ce răspundeau alternativ, pentru ca la final să se unească într-un singur glas: „Atunci conducătorul se ridică și închină lui Dumnezeu un imn pe care l-a compus de curând sau l-a luat de la un poet străvechi... În urma conducătorului, fiecare face la fel, în ordine, cu decența cuvenită iar ceilalți ascultă într-o tăcere deplină, cu excepția momentului când se cântă ultimele cuvinte ale imnului; **căci atunci toți bărbații și toate femeile își împletesc glasurile**. Philon din Alexandria, *Scrieri istorice (Contra lui Flaccus & Ambasada către Gaius & Despre viața contemplativă)*, prefață de Alexandru Barnea; cuvânt asupra ediției, traducere și note de Ion Acsan. Ed. Hasefer, București (2005), pp. 212-213. Asocierea imediată cu psalmodia antifonică practică de comunitățile creștine, l-a determinat pe Eusebiu de Cezareea să considere, în mod greșit, însă, că descrierea vestitului filozof iudeu se referă la o cutumă comună Bisericii primare (Eusebiu, *Istoria*, cartea a II-a, capitolul 17 [*Ce povestește Filon despre asceții din Egipt*]. Vezi și McKinnon, *On the Question of Psalmody*, p. 186. În ciuda considerațiilor istoricului Eusebius și a autorității sale, Edward Nowacki este de părere că referința lui Filon este legată mai degrabă de mișcări coregrafice decât de cântare antifonică. (Nowacki, *op. cit.*, p. 288, nota 4).

⁴⁷ „Ei cei dintâi [Flavian și Diodor n.n.], **împărțind în două corurile celor ce cântau psalmi, i-au învățat să cânte alternativ melodia davidică**. Acest lucru, început întâi la Antiohia, s-a răspândit peste tot și a ajuns până la marginile lumii [Imperiului Roman n.n.]. Adunând pe cei dornici de cele dumnezeiești la mormintele martirilor, Flavian și Diodor petreceau nopți întregi cu aceștia, laudând pe Dumnezeu prin cântări.” Teodoret, *Istoria*, cartea a II-a, cap. 24: 8-9 (*Despre intrigile lui Leontie, episcopul Antiohiei și despre atitudinea demnă a lui Flavian și Diodor*), pp. 116 – 117.

căreia îngerii cântau antifonic imnuri către Sfânta Treime, practică ce a fost, ulterior, adoptată de ierarh în Biserica sa.⁴⁸

Indiferent de faptul că originea cântării antifonice poate fi căutată în îndeletnicirile muzicale ale comunităților de creștini sau ale ierarhiei îngerești, numitorul comun al celor două referințe sunt realitățile liturgice și practicile muzicale ale Antiohiei de la mijlocul secolului al IV-lea.⁴⁹ Acceptarea învățaturii creștine ca religie de stat a întregului Imperiu a impulsionat, fără îndoială, atât serviciile religioase cât și dezvoltarea muzicală a acestora. Cântarea antifonică a constituit parte din triumful Bisericii, lucru evidențiat și de sfântul Vasile cel Mare în anul 375 în excelentul text din epistola către clericii din Neocezareea:

„Dacă adversarii noștri sunt întrebați despre cauza acestui război neîncetat, pe care îl duc împotriva noastră, ei vorbesc de psalmi și de **un anumit fel de cântare** (s.n.), pe care noi o obișnuim, dar pe care ei nu o aprobă. **Obiceiurile noastre actuale sunt conforme cu acelea din toate Bisericile lui Dumnezeu** (s.n.). Spre sfârșitul nopții și înainte de răsăritul soarelui, poporul se duce la casa de rugăciune; el laudă pe Domnul cu spiritul frământat, cu căință și cu multe lacrimi, iar după această rugăciune făcută în tăcere, toți se ridică pentru psalmodie. Mai întâi, **împărțiți în două coruri, ei psalmodiază alternativ**, atenți la înțelesul cuvintelor sfinte, veghind supra inimii lor, pentru a îndepărta orice cugetare străină. Pe urmă, lăsând unuia singur grija de intona melodia, ceilalți îi răspund. Și astfel, noaptea se scurge în varietatea psalmodiei, întreruptă din când în când de rugăciunea singuratică; la răsăritul soarelui însă, intonează toți, într-un singur glas și într-o singură inimă psalmul mărturisirii (Ps. 91: *Bine este a ne mărturisi Domnului...*, n.n.). Dacă acesta este motivul pentru care vreți să vă despărțiți de mine, apoi trebuie să o rupeți și cu credincioșii din Egipt, cu aceia din cele două Libii, cu aceia din Tebaida și Palestina, cu fenicienii, sirienii și arabii, cu cei care locuiesc pe malurile Eufratului, într-un cuvânt cu toți cărora le plac veghile sfinte, rugăciunea și cântarea comună.”⁵⁰

Consistența și claritatea acestui pasaj sunt extrem de grăitoare. Solidaritatea manifestată de sfântul Părinte cu atâtea seminții ale vremii ne indică o practică a cântării antifonice bine dezvoltată și, mai ales, general

⁴⁸ Socrates (*Historia ecclesiastica*, VI, 8). Legenda a fost reluată de doi cronicari sirieni în secolul al XIII-lea: Gregorios Bar Iudeul și episcopul Solomon de Basra.

⁴⁹ Vezi și J. Mateos, „L' office monastique à la fin du IV^e siècle: Antioche, Palestine, Cappadoce”, *OC* 47 (1963), p. 83.

⁵⁰ *PG* 32, col. 761 – 764. Apud Vintilescu, *op. cit.*, pp. 167-168. Vezi și Sf. Vasile cel Mare, *Scrieri III (Epistola 207 [Către clericii din Neocezareea])*, pp. 425 – 426. Traducerea din *PSB* este ușor diferită față de cea a lui Vintilescu.

acceptată și generalizată în comunitățile creștine ale Orientului la finalului secolului al IV-lea.⁵¹ Dincolo de imaginea convingătoare a textului, trebuie observată însă și îngrijorarea arhiepiscopului cu privire la reacția unor credincioși ce nu acceptau să învețe psalmii pe de rost pentru a-i cânta alternativ.⁵² Efortul său de clarificare a situației ne sugerează, indirect, faptul că antifonia nu a fost acceptată oriunde și imediat,⁵³ atitudine împărtășită, în parte, și de lumea monastică.⁵⁴ Reacția avvei Pambo, consemnată de Gerbert în vestita colecție *Scriptores ecclesiastici*,⁵⁵ la cântarea „canoanelor” și „troparelor” în bisericele din Alexandria era, în fond, o reacție la cântarea antifonică în favoarea celei responsoriale, mult mai simplă în esență.

Concluzionând referințele de mai sus, putem constata că psalmodia, în forma ei antifonică, a fost introdusă în cultul creștin spre mijlocul secolului al IV-lea în cadrul comunităților din Antiohia. Mergând mai departe, pe urmele acelorași scriitori patristici, constatăm că tipul de cântare alternativă este o invenție siriană⁵⁶ ce a fost colportată de sfântul Efrem Sirul în lupta sa cu adepții arianismului.⁵⁷ Istoricul Sozomen, un contemporan al

⁵¹ Peter Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Fribourg, (1895), 3/1911; idem, „Über Psalmen und Psalmengesang im christlichen Altertum”, în *Römische Quartalschrift*, XII, 1898, pp. 245 – 279. General acceptată de majoritatea muzicologilor, opinia conform căreia muzica liturgică a suferit o schimbare radicală prin introducerea psalmodiei antifonice în cultul creștin la mijlocul secolului al IV-lea, este sever reanalizată de Helmut Huckle (*Untersuchungen zum Begriff „Antiphon” und zur Melodik der Offiziumsantiphonen*, Univ. of Friburg [1952]; idem, „Die Entwicklung des frühchristlichen Kultgesangs zum gregorianischen Gesang”, în *Römische Quartalschrift* XLVIII [1953], pp. 147 -194) și Helmut Leeb (*Die Psalmodie bei Ambrosius*, Wien [1967]).

⁵² Th. Gérold, *Les pères*, p. 198.

⁵³ Vasile cel Mare, *Epistulae*, II, nr. 207/3.

⁵⁴ Vezi Nicolae Gheorghită, *op. cit.*.

⁵⁵ Gerbert, *Scriptores*, p. 15. De reținut că episodul acesta este unul apocrif și că aparține nu secolului IV ci, se pare, secolului VI (Otto Wesseley, „Die Musikanschauung des Abtes Pambo”, în: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: philosophische – historische Klasse*, LXXXIX [1952], pp. 45 – 62). Patrologul Johannes Quasten a folosit acest episod să demonstreze că monahismul era împotriva cântării ornate (Quasten, Johannes, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster in Westfalen (1930). Trad. engl. *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Washington, D.C.: National Association of Pastoral Musicians (1983), pp. 94 – 95.

⁵⁶ Akominatos, un scriitor de secol XIII, citând ca sursă un text din Teodor de Mopsuestia (sec. IV), text astăzi pierdut, confirmă aceeași proveniență siriană. Apud. E. Nowacki, *Antiphonal Psalmody*, p. 303. Vezi și Nichitas Choniates (aprox. 1155-†1215/1216) care precizează: Flavian și Diodor „au tradus acest tip de psalmodie pe care noi o numim antifonică din limba siriană în limba greacă” (PG 139, col. 1390 [*Thesaurus fidei*, V, cap. 30]).

⁵⁷ Th. Gérold, *Les pères*, p. 47. Vezi și Vintilescu, *Poezia imnografică*, pp. 165 – 166.

lui Socrates, afirmă că Efrem a preluat o parte din melodiile acestora și le-a atașat texte noi, încercând, astfel, să-i combată pe eretici cu propriile lor arme.⁵⁸

Folosită deopotrivă de creștini și de eretici,⁵⁹ cântarea antifonică a fost preluată în același veac patru la Ierusalim,⁶⁰ Asia Mică,⁶¹ Constantinopol și chiar în apusul Europei, la Milano, în timpul sfântului Ambrozie (aprox. 339-397).⁶²

3. IMNODIA

Mai mult decât o altă formă poetico-muzicală practică în vremurile apostolice, imnul a fost genul ce s-a revendicat deopotrivă din tradiția iudaică și cea elenistică păgână.⁶³ Să ne amintim că o parte din moștenirea muzicală a primelor generații de creștini a fost una venită din spațiul public, deci non-ecclesiastic, lucru ce explică afinitatea și familiarizarea acestora cu

⁵⁸ Sozomen, *Historia ecclesiastica*, III, cap. 16:7. H. Huckle consideră că „soluțiile melodice” folosite de Efrem în lupta sa împotriva arienilor ar fi de origine populară, aserțiune ce-l determină pe specialistul german să considere cântarea antifonică antiohiană un echivalent de secol IV al Oastei Domnului (H. Huckle, *Die Entwicklung*, p. 160).

⁵⁹ Socrates (*Historia ecclesiastica*, VI, cap. 8) și Filostorgius (*Historia ecclesiastica*, cap. 2:2) consemnează cântarea antifonică la adepții lui Arie ce cântau pe străzile Constantinopolului.

⁶⁰ Egeria, *Itinerarium (Peregrinatio ad loca santa)*, XXIV. 1. Pentru limba română vezi *Pelerinaj în locuri Sfinte (A.D. 381-384)*. Traducerea textului din limba latină, bibliografie, note, glosar și post-față, prof. Cornelia Lucia Frișan. Biblioteca Agru, Ed. Viața Creștină, Cluj – Napoca (2006), p. 83.

⁶¹ Vasile cel Mare, *Epistulae*, II, nr. 207/3.

⁶² În *Confesiunile* sale Augustin specifică foarte clar faptul că psalmodia responsorială din Biserica sfântului Ambrozie este împrumutată din Răsărit: „Nu de mult biserica din Mediolanum începuse să serbeze cu multă evlavie acel gen de mângâiere și de îndemn al unor frați care stimulau la credință prin cântări și prin simțiri... Atunci s-a instituit obiceiul de a se cânta imnuri și psalmi, după practica celor din Orient, pentru ca poporul să nu se istovească în distrugătoarea tristețe, și din acea împrejurare a rămas până azi acest obicei în multe, dacă nu cumva în toate comunitățile Tale, și, prin imitație, și în celelalte părți ale pământului” (IX, 6/15). Pornind de la pasajul citat mai sus, Paulinus († după 422), fost secretar al lui Ambrozie, în *Vita Sancti Ambrosii*, cap. 4/13 (PL 14:31) scrisă în anul 422 la îndemnul lui Augustin, menționează următoarele: „În acest moment antifoanele, imnele și cântările la priveghere au început să intre, pentru prima dată, în practica Bisericii din Milano, practică ce ține și astăzi, nu numai în această biserică ci în toate ținuturile apusene”. Apud. McKinnon, *MECL* nr. 393, p. 169. Prin regula sfântului Benedict (aprox. 530), antifonia devine în secolul al VI-lea practică generală în tot Apusul.

⁶³ Wellesz, *History*, p. 146.

repertoriile muzicale laice,⁶⁴ în special, cu cele provenind din lumea greacă.⁶⁵

Dacă, inițial, imnul a fost promovat la diferite procesiuni, sărbători religioase sau agape, deci, la periferia vieții liturgice, ulterior el a început să pătrundă în spațiul ecleziastic, devenind, astfel, „noua producție a poeziei religioase creștine”⁶⁶ și, probabil, singura muzică de sorginte pur creștină până în pragul secolului al III-lea. Practic, în primele veacuri asistăm la o competiție între psalmodie și imnodie, între ceea ce era moștenit preponderent din lumea mozaică (psalmul) și ceea ce venea pe linia muzicii

⁶⁴ Legat de pericolul preluării în sânul Bisericii a practicilor muzicale laice de către primii creștini, vezi reacția sfântul Ioan Hrisostomul care-i îndemna pe credincioși în omilia *In laudem eorum...*, astfel: „Noi dorim și cerem ca voi, aducând dumnezeiască cântare, să fiți pătrunși de mare frică și însuflețiți de pietate și astfel să o aduceți. Căci din cei de față sunt unii care, necinstind pe Dumnezeu și socotind neînsemnate cele zise de Duhul Sfânt, produc sunete nepotrivite, se prezintă ca cei bătuiți de spirite rele, se clatină și se succesc cu tot corpul și fac schime, străine cântării spirituale. De a ta datorie este ca, cu pietate și cu frică, să aduci preamărirea îngerească, dar tu introduci aici datinile dănuitorilor, care în mod nepotrivit ridică mâinile, bat cu picioarele și se scutură cu corpul. Cum? Tu nu te temi și nu tremuri? Poate nu ști că aici este de față în mod nevăzut Dumnezeu, Care cunoaște mișcarea fiecăruia? Dar tu nu înțelegi aceasta, din cauză ce cele ce ai auzit și ai văzut la priverile publice au întunecat mintea ta și de aceea, cele ce se fac acolo le introduci în rânduielile bisericești, manifestând prin strigăte nebune lipsa de ordine a spiritului tău. Oare îți vor ajuta ție rugăciunile mâinilor, pe care le ridici fără rânduială și strigarea cea mare ... lipsită de minte? Cum nu te rușinezi tu de cuvintele ce le pronunți astăzi: *Slujiți Domnului cu frică și bucurați-vă de El cu cutremur?* [Ps. 2:10, n.n.]. Poate a sluji cu frică înseamnă a sluji fără de regulă, cu încordarea puterilor și fără cunoașterea acelor lucruri despre care vorbim cu sunete neregulate ale vocii? Dar vei zice: profetul cere ca lauda s-o facem cu strigare: *Strigați*, zice el, *Domnului, tot pământul!*. Nici noi nu oprim o astfel de strigare, dar oprim strigarea cea fără de minte; nu oprim melodiile de laudă, ci oprim melodiile nepioase, strigările peste fire ale unuia înaintea altuia, ridicarea subită și nefolositoare a mâinilor în aer, baterea cu picioarele, datini nepotrivite și nedemne” (Ioan Hrisostom, *Homilia I – In laudem eorum, qui comparuerunt in ecclesia, quaeque moderatio sit servanda in divinis laudibus*, PG 56, col. 97-99. Apud V. Mitrofanovici, *Liturgica Bisericii dreptcredincioase răsăritene*, Cernăuți, 1909, pp. 371-372); De asemenea, Sf. Niceta de Remesiana: „Într-adevăr, sunetul sau melodia să se cânte în armonie cu sfânta religie, nu să se declame în stilul tragedienilor, ci prin însăși modelarea vocii să exprime adevăratul duh creștin; cântarea să nu aducă a ceva teatral, ci să provoace pocăința pentru păcate în sufletele ascultătorilor.” Ștefan Alexe, „Pagini de Antologie Patristică. Opere: 6 – Despre folosul cântării de psalmi”, *M.O.* 26, nr. 7-8 (1974), p. 627.

⁶⁵ Se pare că scenariul cântării imnelor de către creștini la anumite momente ale zilei, a fost una din practicile frecvent întâlnite în cadrul comunităților păgâne antice grecești. Cf. M. P. Nilson, „Pagan Divine Service in Late Antiquity”, în *The Harvard Theol. Review* 38 (1945), pp. 63-69. Vezi și P. Maas, „Epidaurische Hymnen”, în *Schriften d. Königsberger gelehrten Ges.* IX, vol. V (1933).

⁶⁶ Vintilescu, *op. cit.*, p. 175.

populare eline (imnul).⁶⁷ Oralitatea, caracterul improvizatoric și preponderent non-liturgic al imnografiei proto-creștine, libertatea melodului (o μελοδός) de a compune atât textul cât și muzica ori de a folosi modele muzicale preexistente, pornind, mai mult sau mai puțin, de la textul biblic, au făcut ca imnul să nu se regăsească, întotdeauna, în cadrul normativ al Bisericii. Nici chiar scrise de nume consacrate precum Clement Alexandrinul, o parte din aceste imne nu au putut ocupa o poziție privilegiată în cadrul liturgic.⁶⁸

Libertatea muzicală a imnelor a fost, uneori, dublată de cea comportamentală. Sectanții meletieni din Asia Mică însoțeau cântarea imnelor de bătaii din palme, dansuri și chiar instrumente idiofone, așa cum sunt clopoștii.⁶⁹ Atitudini similare foloseau și alți oponenți ai Bisericii, în special secta marcionită și unii poeți sirieni ce compuneau imne cu învățătură eretică, refuzând sistematic Psaltirea tradițională. Astfel că, după cum spune O. Braun, „ereticii l-au înlocuit pe sfântul Petru cu Marcion ca prinț al Apostolilor, iar în loc de psalmi au scris propriile lor imne”.⁷⁰

Reacția autorităților ecleziastice nu s-a lăsat mult așteptată. Canonul numărul 59 emis la mijlocul secolului al IV-lea (anul 343) de către Conciliul de la Laodiceea interzicea toate imnele ale căror texte nu se bazau pe cele ale Sfintei Scripturi,⁷¹ lucru ce a constituit unul din argumentele pentru care atât de puține imne au supraviețuit de la începutul Creștinătății.⁷²

Răspândirea imnodiei ca și succesul câștigat de-a lungul a trei veacuri în rândul credincioșilor, au determinat ca Biserica – în special, cea răsăriteană –, să-și schimbe atitudinea incriminatorie inițială față de aceste creații. Uzitarea lor în disputele hristologice, deopotrivă deeretici și creștini,

⁶⁷ Gérold, Th., *Les Pères de l'Église et la musique (Notes et documents)*, 1931, p. 194.

⁶⁸ „Imnul copiilor” sau „Imn către Mântuitorul Hristos” de Clement Alexandrinul, în *PG* 8, col. 681-684. Pentru traducerea acestui imn în limba română, vezi Clement Alexandrinul, *Scrieri*, *PSB* 4, Ed. IBMBOR. Traducere, introducere, note și indici de Pr. D. Fecioru, București (1982), pp. 361 – 632, dar și Vintilescu, *op. cit.*, p. 179 și Anexa A cu bibliografia.

⁶⁹ Teodoret, *Oratio* 5, 25, în *PG* 35, col. 708-709. Apud. T. Gérold, *Les pères*, p. 46.

⁷⁰ O. Braun, Maruta von Maitherkat, „De sancta Nicaena synodo”, în *Kirchengeschichtliche Studien*, Münster (1898), IV, 3, p. 47.

⁷¹ „Nu se cuvine să se citească în biserică cântări speciale, nici cărți necanonice, ci numai cele canonice ale Testamentului Vechi și Nou”, Canonul 59 (*Cântările și citirile în biserică*) din *Canoanele Sinodului al V-lea local de la Laodiceea* (anul 343), în *Arhid.* Prof. Dr. Ioan N. Floca, *Canoanele Bisericii Ortodoxe. Note și comentarii*, Ediția a III-a îmbunătățită, Sibiu (2005), p. 254. Acest canon a fost întărit două secole mai târziu (563) de conciliul din Braga (canonul 12), în J. D. Mansi, *Sacr. Concil. nova et ampl. coll.* (1759 – 1767), IX, 778 c-d. Apud. Wellesz, *op. cit.*, p. 147, n. 2.

⁷² Wellesz, *History*, p. 41.

ca armă dogmatică și de propagandă,⁷³ a întărit și desăvârșit imnul din punct de vedere teologic, aducându-i consacrarea liturgică. Biserica a realizat că interzicerea definitivă a lor ar fi afectat serios Serviciul Divin, pierzându-se, astfel, o parte din frumusețea și diversitatea ritualului aflat pe cale a se forma. Câteva decenii mai târziu, garanția politică a Creștinismului câștigată în anul 312, va asigura imnului, ca de altminteri, întregului ritual creștin, un avânt fără precedent. Noua producție imnografică se va dezice de sursa sa elină, apropiindu-se de spiritul psalmodiei și primind, astfel, girul Bisericii.



**Cosma Imnograful, Kariye Djami,
(Biserica Chora, Constantinopol)**



Roman Melodul

În paralel, opiniile Sfinților Părinți și ale scriitorilor bisericești, în general, nu numai că devin mai nuanțate dar îi conferă imnului prioritate și o anumită ascendență față de cântarea psalmodică: *îngerii preferă imnele în locul psalmilor*, spune sfântul Ioan Hrisostomul⁷⁴ iar Didim cel Orb încearcă să delimiteze existențial cele două forme muzicale: *omul cu o viață practică*

⁷³ Inaugurarea imnului ca instrument de promovare a ideilor teologice aparține ereticilor și, în special, gnosticilor. În afară de Marcion și Valentinus (Tertulian, *De carne Christi*, cap. XVII [P.L. 67, col. 1089]), istoria consemnează numele lui Bardaisan și al fiului său Harmonius ca autori și promotori ai imnografiei cu scop eretic (Sozomen, *Historia ecclesiastica*, III, cap. 16). Autoritatea “muzicală” a acestora ajunsese atât de mare, încât Efrem Sirul, marele imnograf și oponent ortodox al ereticilor, a preluat tiparul metric și melodică imnurilor compuse de Bardaisan și le-a adaptat propriilor sale creații imnografice (madrascché), promovând, astfel, doctrina oficială a Bisericii (Sozomen, *Historia ecclesiastica*, III, cap. 16; Teodoret, *Istoria*, cart. IV, cap. 26 [PG 82, col. 1189]). Cu alte cuvinte și după cum bine sublinia P. Vintilescu, Efrem Sirul „a substituit un text ortodox celui din melodiile din textele eretice” (Vintilescu, *op. cit.*, p. 35. Vezi și T. Gérold, *Les pères*, pp. 46-47).

⁷⁴ PG 62, col. 363 (*Epist. ad Collos.*, III, 9, 2).

*preferă psalmodia iar cel ce-și duce viața la nivel contemplativ (θεωπία) preferă imnele.*⁷⁵

În final, idealul muzical urmărit cu atâta pasiune de Părinți în cântarea imnelor se împlinește, putând fi sintetizat în cuvintele sfântului Ioan Hrisostom:

„Fie că este un om slăbit de vârstă sau încă tânăr, că are o voce aspră, că ignoră ritmul în totalitate, acestea nu vor fi socotite ca defecte. Ceea ce se cere este un suflet modest, un spirit treaz, o inimă înfrântă, o judecată sănătoasă și o conștiință împăcată; dacă le ai pe acestea vei intra în corul sfânt al lui Dumnezeu și vei putea să stai alături de David”⁷⁶.

În ceea ce privește tiparul arhitectonic al imnului în Biserica răsăriteană se poate spune că acesta a avut o istorie și o evoluție aparte, net diferite de cele ale producției poetice ale clasicismul grec. Din punct de vedere structural imnele, în majoritate, sunt strofice, elementele de organizare fiind accentul tonic al cuvântului și numărul fix de silabe,⁷⁷ iar din punct de vedere stilistic ele pot fi împărțite în imne cu un caracter preponderent silabic, așa cum sunt *troparul*, *canonul*, *stihira* și *condacul*, și imne melismatice, cu o melodică preponderent ornamentală, așa cum este *aleluia*.⁷⁸ Zecile de mii de astfel de creații ce au supraviețuit veacurilor, constituie o dovadă și un argument de netăgăduit ce reflectă poziția ocupată de imn în lumea bizantină. Henrica Follieri, în cele șase volume ale colecției *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae*,⁷⁹ întocmește un catalog cu incipit-urile a peste 60.000 (!) de imne bizantine, din păcate autoarea inventariind doar lucrările tipărite. Cu siguranță, alte mii sau, poate, zeci de mii, rămân ascunse în codicele păstrate în diferite biblioteci și arhive ale lumii. Dacă ne gândim că multe alte imne au dispărut datorită vicisitudinilor istoriei – una

⁷⁵ PG 39, col. 1166 (*Expositio in Ps. 4:1*).

⁷⁶ PG 55, col. 158 (*Omilia as. Ps. 41*).

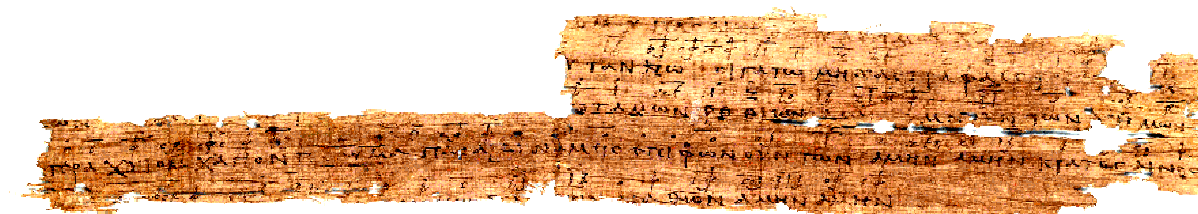
⁷⁷ Cardinalul J. B. Pitra în a sa *Hymnographie de l' Église grecque*, Rome (1867), p. 23, susține că versul silabic, specific poeziei populare, se revendică din tradiția poetică a Orientului.

⁷⁸ Sf. Athanasie cel Mare afirmă că în vremea sa existau două tipuri de cântare: una specifică pericopele din Evanghelie, apostoli și profeți, ce se recitau cursiv (κατά συνέχειαν), și o cântare mai „bogată” și mai „largă”, specifică psalmilor, cântărilor și imnurilor înflorite (ασμάτων ῥήματα). Vezi *Ep. ad Marcellum*, în PG 27, col. 37; A. Gastoué, *La musique d' Église*, Lyon (1916), p. 47.

⁷⁹ H. Follieri, *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae*, Citta del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vaticano (1960-1966). Idem, „The *Initia hymnorum ecclesiae graecae*: a Bibliographical Supplement”, în SEC II, ed. M. Velimirovič, London (1971), pp. 35-50.

dintre ele fiind disputa iconoclastă –, trebuie să recunoaștem că imnografia a jucat un rol crucial în desăvârșirea podoabei poetice a ritualul creștin și, mai ales, a celui bizantin.

Primul mileniu creștin are mari lacune, însă, în ceea ce privește supraviețuirea documentului muzical. Din păcate, istoria manuscrisă reține doar un singur imn a cărui muzică s-a inspirat din cântarea lumii proto-creștine. Vorbim despre un papyrus compus în proximitatea veacurilor apostolice și care datează de la finalul secolului al III-lea. Descoperit la Oxyrhynchus, un orașel situat în zona Egiptului Inferior, în al doilea deceniu al secolului trecut,⁸⁰ papyrusul păstrează un fragment dintr-un imn din cea mai veche muzică de sorginte creștină, imn ce a fost notat în binecunoscuta semiografie muzicală alfabetică din perioada clasicismului grec. Din punct de vedere muzical, acesta este scris în genul diatonic pe structura modală a hypolidianului,⁸¹ în cadrul ambitusului de octavă, problemele de transcriere apărând doar la parametrul ritmic.⁸² Se pare că imnul era destinat a fi interpretat de un solist iar formula doxologică *υμνούντων δ' ἡμῶν πατέρα χυιόν χάγιον πνεύμα* ne îndreptățește să considerăm că acesta este închinat Sfintei Treimi: „Cântând ălaudândâ noi pe Tatăl și pe Fiul și pe Sfântul Duh, toate puterile glăsuiesc: amin, amin, putere, laudă”.⁸³



Papirus 1786 Oxyrhynchus (finalul sec. III)

⁸⁰ Hunt, A. S. & Grenfell, B. P., „Christian Hymn in Greek with musical notation”, în: *The Oxyrhynchus Papyri*, Part XV, London (1922).

⁸¹ Clasificarea modală o oferă E. Wellesz după *Εισαγωγή* a lui Alypius, un autor de secol IV (*Musici Scriptores Graeci*, ed. C. Jan, *Bibl. Teubn.*, p. 370). Apud Wellesz, *op. cit.*, p. 152.

⁸² Vezi divergențele de opinii asupra acestui punct la: T. Reinach, „Un Ancêtre de la musique d' église”, în *Revue musicale* (1922); R. Wagner „Der Oxyrhynchus Hymnus”, în *Philologus* 79 și 33 (1923); E. Wellesz, „The Earliest Example of Christian Hymnody”, în *C.Q.* 39, 1945, pp. 34-45. Idem, *History*, pp. 153-155; Idem, art. *Early Christian Music*, în *The New Oxford History*, vol. II, p. 4; A. W. J. Holleman, „The Oxyrhynchus Papyrus 1786, and the Relationship Between Ancien Greek and Early Christian Music”, în *Vigiliae Christianae* 26 (1972), pp. 1-17.

⁸³ Tradus de P. Vintilescu în *op. cit.*, p. 39, nota 65.

La data descoperirii sale fragmentul a provocat intense speculații asupra originii și caracterului muzicii liturgice din perioada primelor veacuri creștine. Studiile comparate întreprinse de specialiști cu alte documente muzicale antice au încercat să vadă în acest fragment o dovadă a influenței teoriei muzicale grecești în cultul creștin. Unicitatea acestei creații face însă ca el să fie privit cu multă prudență. Nicăieri în literatura creștină timpurie nu există vreo mențiune cu privire la interzicerea sau adoptarea notației antice în literatura creștină sau despre folosirea uneia sau alteia dintre notațiile muzicale antice. Acest imn protocreștin este un caz extrem de rar și unic până la această dată care să fi fost notat. Pe de altă parte, singularitatea acestui fragment nu ne dovedește nici că în Egiptul secolului al III-lea după Hristos notația greacă era folosită și nici că melodia acestui imn era una caracteristică muzicii sacre timpurii.

CONCLUZII

După cum se poate observa, Antichitatea creștină a fost dominată, din punct de vedere muzical, de două genuri majore ale cântului ecleziastic: **cântarea psalmilor și cântarea imnelor**. Dincolo de efortul pedagogic al demersului nostru, ampla literatură ce studiază cântul liturgic din primele veacuri ale erei creștine concluzionează la unison faptul că cei doi termeni – *ψαλμός* și *ὕμνος* –, atât în literatura Vechiului Testament cât și în literatura patristică, sunt ușor confuzi și imprecizi,⁸⁴ și abia începând cu secolul al IV-lea se poate vorbi de o distincție clară între psalmii lui David și imnul ca entitate componistică de sine stătătoare. Este evident că cele două practici muzicale au coexistat, probabil, încă din vremurile apostolice⁸⁵ și că oralitatea a constituit caracteristica fundamentală a cântării proto-creștine. La fel de clar este că astăzi, la două milenii depărtare, nu avem nici cea mai mică idee despre **cum** s-a cântat. Lipsa unei metode coerente de cercetare care să permită recuperarea în mod satisfăcător a tradițiilor muzicale din perioada Antichității creștine și din prima parte a Evului Mediu și faptul că

⁸⁴ Vezi, spre exemplu, McKinnon, „Christian Antiquity”, p. 71; Taft, *The Liturgy of the Hours*, p. 28.

⁸⁵ Referitor la originea și vechimea unor imnuri, sfântul Vasile cel Mare mărturisește că nu poate preciza cu exactitate istoria imnului „Lumină lină”: „Cine este părintele acelor cuvinte ale mulțumirii de seară, nu putem spune. Poporul rostește (în acest imn) vechea formulă și nimeni n-a crezut vreodată că greșesc cei care zic: *Lăudăm pe Tatăl și pe Fiul și pe sfântul Duh, Dumnezeu*”, în Sfântul Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh, Scrieri* – partea a III-a, PSB 12, EIBMBOR, București (1988), p. 87.

atât cântul liturgic ebraic⁸⁶ cât și cel creștin încep a fi notate pe scară largă abia la finalul secolului al IX-lea și începutul secolului al X-lea, îngreunează și mai mult formularea unei opinii comune privind universul muzical al Bisericii creștine din primul mileniu.



Sfântul IOAN DAMASCHIN
(MS 332, f. 18v, anul 1764, Mănăstirea Dohiariu, Muntele Athos)

⁸⁶ În ciuda absenței manuscriselor muzicale, vezi efortul de recuperare a tradițiilor muzicale iudaice prin studiile antropologice realizate de A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, New York (1944); idem, „Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch – orientalischen Gesangsweisen”, în *Z.M.W.* IV (1922), pp. 515 – 524; J. Parisot, „Le chant grégorien et les mélodies de la Synagogue”, în *Compterevue du Congrès de musique sacrée à Strasbourg*, Strasbourg (1922) etc.

MOȘTENIREA MUZICALĂ A LUI ATANASIE LIPOVAN

Dr. Constanța Cristescu
Centrul Cultural Bucovina, Suceava

Summary

The Musical Heritage of Atanasie Lipovan

Lipovan Athanasius, the church musician is banned from the channel scholar of Byzantine tradition of Romanian culture from the late nineteenth century and the first half of the twentieth century. Activity his remarkable scoring repertoire from memory preserved in the liturgical tradition of the Orthodox Church and editing Banat use church pews and school has undergone many stages. They may be determined by comparing the musical notation system adopted.

Thus, the oral repertoire of musical notation used church in the first period, transcription Diatonic subordinate tonal system. In the second stage, Lipovan adopted the system of micro tonic notation voices of the folk-inspired notation Béla Bartók and Enescu's score inspired by folklore. In the third stage, illustrated by the manuscripts discovered in the Metropolitan Library Banat in Timisoara, the musician returned to diatonic notation system of religious voices, but adopted modern ethnomusicology scoring system equaled the score of the variation in the basement, a space saving and varied principle of essentiality.

Keywords: Atanasie Lipovan Banat Orthodox Romanian Church Chant

Atanasie Lipovan (n.20.03.1874, com. Sânnicolaul Mare, jud. Timiș – m.27.04.1947, Timișoara) este cel mai savant muzician pe care l-a dăruit Banatul Bisericii Ortodoxe Române la finele secolului al XIX-lea. Opera sa muzical-teologică este egalată în plan științific doar de I.D.Petrescu, Béla Bartók și Constantin Brăiloiu, aceștia aducându-și aportul în alte zone ale conservării editoriale a tradiției muzicale românești.

A urmat studiile muzicale la Preparandia din Arad între 1888 și 1892, avându-l ca profesor de muzică bisericească pe Nicolae Chicui. Desfășurând, începând din anul 1892, timp de treizeci de ani, o activitate intensă didactică și dirijorală, precum și de culegător, transcriitor și armonizator de folclor pentru cor, a funcționat apoi în perioada 1922-1938 ca profesor de cântare bisericească și tipic la Academia Teologică din Arad, unde a fondat și dirijat și Reuniunea de Cântări *Armonia*. În toată perioada vieții a avut o prestigioasă activitate corală în toate locurile unde a funcționat ca învățător, profesor, revizor școlar, cântăreț bisericesc – Toracul Mic,

Comloușul Bănățean, Sânnicolau Mare, Chicago, St. Louis, Saint Paul și Philadelphia, Arad, Timișoara, premiată și medaliată.

În perioada anilor 1906-1938 a desfășurat o prolifică activitate de notare și publicare a repertoriului muzical liturgic memorizat în școală și-n practica sa liturgică, *fiind cel mai strălucit transcriitor al muzicii bisericești enclavizate de tradiție bizantină*. Remarcabile sunt, în direcția notării și antologării de cântări bisericești, următoarele volume: *Colecție de cântări bisericești*, Budapesta, 1906; *Carte de cântări bisericești, funebrele și colinde, aranjate pentru una și două voci pe baza vechilor melodii bisericești*, Arad, 1914; *Cele opt glasuri bisericești aranjate pe note liniare după vechile melodii utilizate în Banat și Crișana*, Arad, 1926 (Ediția I) și 1936 (Ediția a II-a); *Cântări bisericești cuprinzând troparele Învierii, psalmi, pripele, doxologii, antifoane, heruvice, irmoase și pricesne*, Arad, 1927; *Cântări bisericești cuprinzând cântări la înmormântarea mirenilor și pruncilor, la cununii și sfințirea apei celei mici*, Arad, 1936; *Cântări bisericești cuprinzând aghioasele, Canonul de plângere al Născătoarei de Dumnezeu, stihirile Paștilor...*, Arad, 1937; *Cântări bisericești cuprinzând cheruvice, irmoase și pricesne aranjate pe note liniare*, Arad, Editura Diecezană, 1938.

În perioada 1944-1947 a funcționat la Timișoara ca protopsalt al Catedralei Ortodoxe din Timișoara și director al Școlii de Cântăreți Bisericești, publicând primele două volume din monumentală operă liturgică de transcriere și antologare a repertoriului muzical praznical într-o concepție modernă nu numai pentru perioada în care a realizat-o și a publicat-o parțial, ci și pentru tot ce s-a notat, transcris și publicat ulterior, până în contemporaneitate, în domeniul muzicii de tradiție bizantină enclavizată și-n cel al muzicii psaltice. *Deși dicționarele citate specifică la seria volumelor de cântări bisericești publicate în perioada postbelică și tipărirea, în anul 1947 a unui volum III și IV tot în Tipografia Diecezană din Arad, aceste volume nu se găsesc nicăieri, constituind, pentru cel ce merge pe urmele marelui cântăreț bisericesc, profesor, dirijor de cor, armonizator, culegător și transcriitor de folclor, o mare enigmă*.

Din volumul dedicat Academiei de Teologie Ortodoxă din Arad în perioada interbelică Mihai Săsăujan²⁶⁹, aflăm în plus că de la 1 octombrie 1938 a fost pensionat pentru limită de vârstă, împlinind vârsta de 65 de ani, având la activ peste 35 de ani de serviciu. Mai aflăm că a predat cu consecvență la toți cei patru ani de studii universitare disciplinele: **Muzică bisericească**, **Tipic** și **Muzică vocală (Cor)**, având urmași la catedră după

²⁶⁹ Mihai Săsăujan, *Op. cit.*, p. 96-97, 112-137.

pensionare pe Vintilă Popescu la disciplina *Muzică Bisericească* și pe Petru Bancea la *Tipic* și *Muzică vocală (Cor)*.

Ultimul proiect monumental, de importanță capitală pentru strana bănățeană, al marelui muzician și dascăl de școală teologică universitară de nivel european din prima jumătate a sec. al XX-lea, Atanasie Lipovan, a fost proiectul *doxastarului* conceput în patru volume în perioada anilor 1944-1947, dintre care au fost tipărite, potrivit cunoștințelor noastre actuale, doar primele două volume, sub titlul: *Cântări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an, întocmite pe baza vechilor melodii, obișnuite în Banat și Crișana, puse pe note liniare de...*, Volumul I (septembrie-noembrie)/1944, Volumul II (decembrie-februarie)/1946, Tipografia Diecezană, Arad.

Deoarece manuscrisul pe care îl prezint în continuare constituie, cronologic, în ciclul cărților muzicale de ritual bisericesc ale lui Atanasie Lipovan, *Volumul al IV-lea*, dedicat cântărilor din perioada Penticostarului, deducem că tot în anul 1946 ar fi fost publicat *Volumul al III-lea* ce antologhează cântările praznicale din perioada *Triodului*. Acest volum publicat nu l-am găsit nicăieri, el constituind o enigmă a cărei dezlegare rămâne un deziderat de viitor²⁷⁰ al exegeților tradiției muzicale bănățene.

Manuscrisele lui Atanasie Lipovan din fondul mitropolitan donat de preotul Ioan Farca din Sânnicolaul Mare

Fondul muzical al Bibliotecii Mitropoliei Banatului păstrează între manuscrisele de o inestimabilă valoare documentară și științifică cheia enigmei ultimelor două volume din seria monografiei muzicale de *Cântări bisericești* praznicale și cel de uz curent, neterminat, organizat pe glasuri, inventariat cu cota 26 și 27.

Primul manuscris, neinventariat, este un volum însumând 213 pagini de partituri cu câte 12 portative pe pagină, intitulat *Cântări bisericești din Penticostar*, format mare, legat cu coperte de carton gros, în stare foarte bună, ce antologhează repertoriul muzical liturgic de la praznice organizat pe sărbători și după criteriul ritualic al succedării în principalele slujbe bisericești – vecernia, utrenia și liturghia – din perioada Penticostarului.

După cum se poate citi pe prima filă notată de donator, volumul a fost copiat de autor împreună cu un elev al său, aflându-se pregătit pentru

²⁷⁰ Vezi Partea a II-a *Materiale muzicologice*, p. 137, din volumul Constanța Cristescu, *Studii și materiale muzicologice achiziționate de UCMR în anii 2005-2006*, București, 2006, ISBN (10) 973-0-04765-0 ISBN (13) 978-973-0-04765-3. Aceasta cuprinde manuscrisul integral al *Volumului IV* descoperit în Biblioteca Mitropoliei Banatului și comentat în studiul de față.

tehnoredactare. Acest manuscris este tocmai volumul al III-lea din seria celor patru volume de *Cântări bisericești* menționate în lexiconul muzicienilor alcătuit de Viorel Cosma²⁷¹, ce s-ar fi publicat în 1947 în Tipografia Diecezană din Arad, împreună cu un volum IV, volume pe care, oricât am căutat prin stranele bisericilor și catedralelor parohiale din Arad, în bibliotecile episcopale, mănăstirești și-n alte biblioteci particulare și de stat, nu l-am putut găsi²⁷². Peste tot unde întrebam de ele, preoții și diecii stranelor îmi răspundeau invariabil: „N-avem decât volumul 1 și 2.” Că informația cuprinsă în lexicon nu este reală, o dovedește manuscrisul însuși cu datele informative ale donatorului său.

Prima filă a manuscrisului conține prezentarea conținutului său, câteva informații importante referitoare la copist și oferta donației preotului pensionar Ioan Farca din Sânnicolaul Mare, datată și semnată.

Prezentul manuscris aparține și este scris de profesorul de cântare bisericească Atanasie Lipovan în anul 1947 cu câteva luni înainte de încetarea sa din viață întâmplată 27 aprilie 1947.

Acesta este al III-lea volum ce cuprinde cântări bisericești din Pentecostar (de la Paști pînă la Duminică a tuturor sfinților), volum ce pînă azi nu s-a publicat.

A fost scris de mîna lui At. Lipovan (paginile 1-22, 134-143, 177-179), restul de mîna unui elev de al său.

La munca lui At. Lipovan să fie completă rămîne în aprecierea forurilor superioare bisericești sarcina de a publica și prezentul volum.

În acest scop îl donez secției muzicale a Mitropoliei Banatului.

Sânnicolaul mare la 10 mai 1982

Dr. Ioan Farca
pensionar

La compararea notației profesorului cu cea a discipolului copist se remarcă diferența nu numai caligrafică, ci și cea grafică de concepție, paginile notate de profesor fiind amensurale, în timp ce segmentele de antologie copiate de ucenic din sursele indicate de profesor sunt notate

²⁷¹ Viorel Cosma, *Op. cit.*

²⁷² Acest volum manuscris, după cum am arătat anterior, este, de fapt, volumul IV din seria doxastarului, volumul al III-lea ce lipsește cuprinzând cronologia praznicală din perioada Triodului, respectiv a Postului Mare.

mensural. Sub acest aspect, antologia de cântări praznicale ale penticostarului, aflată în manuscrisul investigat este neunitară, pentru publicarea postumă fiind necesară tehnoredactarea ei muzicală integrală diortosind partea copiată de ucenic după modelul oferit de paginile notate de însuși profesorul Atanasie Lipovan, foarte bolnav pe vremea pregătirii lucrării pentru tipar și în neputința de a-și termina singur lucrarea monumentală proiectată la patru volume, dintre care ultimele două erau programate pentru publicare în anul 1947. Soluția aceasta ne este sugerată ca fiind optimă prin compararea scriiturii autorului din manuscris cu cea din volumele anterior tipărite în anii 1944 și 1946. Reproduc, pentru edificare, câte un extras olograf de autor și discipol.

Fila cu ms. autorului

Sfânta și Mareă Duminică a Pastilor

La Utrenie

In oi e rea ta Cui stoa se Mân tu i -
to riu le în ge
rii o lau doi în
ce tu și pro noi pro pă
mânt ne în ved ni ce ste cu
i ni mă cu ra tă
sa te mă cinu

Cristos a înviat

Cri stos a în -
vi ead dîn - tu moar tea pro moar te
câl cînd și ce lor dîn mor mîn tu ri

Dumineca Tōnei (Antipăshay)

Văcernia

Stihiri la Doamne strigat-am glas 1.

Moderato

I 

U. și. le fi- ind în cu iă te, și în
ră ță ce îi a du-
nat, ai în- trat fără le de ste a- tot
pu- tor. ni. ce, I su se Dum. ne. ze.
ri no- stru, și stând în mij. lo. cul
lor, pa- ce dăn-
de. se în- m. păt de Du- lui Sfânt.
și lecă po- an. cit să aș- țep- te.

Compararea manuscrisului cu volumele 1 și 2 tipărite ne relevă și o serie de modificări în concepția notării unor glasuri, în privința renunțării la notația microtonică a unor trepte, folosind pentru toate glasurile sistemul notației diatonice temperate încetățenit în învățământul muzical general laic și bisericesc de influență occidentală. Revenirea la sistemul notației

diatonice ca opțiune finală de notare a tuturor glasurilor este dovedită și de ultimul volum, un *anastasimatar băănățean aflat în manuscris neterminat*, unde toate glasurile apar notate diatonic în sistemul temperat occidental, ea fiind argumentată didactic prin faptul că intonația microtonică și notarea ei ca atare nu era generalizată pe vremea autorului în învățământul muzical bisericesc de influență occidentală – ardelenesc și băănățean –, ea făcând parte din performanțele măiestriei artistice și științifice ale profesorului Atanasie Lipovan. De altfel, comparând aceste manuscrise și cu notații ale acelorași glasuri din primele ediții de cântări bisericești tipărite de același autor între anii 1906-1938, se remarcă modificări substanțiale în structura glasului, dovedind, pe de o parte, existența unor variante de cântare diferită a aceluiași glas sesizate și notate ca atare de autor, pe de altă parte, continua perfecționare a sistemului de notare structurală a acestora.

Reproduc, spre comparare, file notate în glasul I și al II-lea în manuscrisele volumelor al III-lea și al IV-lea – numerotate conform pr. Ioan Farca – și în tipăriturile volumelor 1 și 2, ediția din 1944, precum și din ediția 1936 și 1906.

Nu mai fac trimiteri de subsol la sursele bibliografice menționate prin anul publicării, deoarece coordonatele lor editoriale sunt cuprinse în partea dedicată biografiei lui Atanasie Lipovan.²⁷³

²⁷³ Tipăriturile la care fac trimitere și care au fost utilizate de subsemnata în studiul de față provin din fondul bibliotecii personale, din Biblioteca Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, din Biblioteca Mitropoliei Banatului, din Biblioteca Episcopiei Aradului, Ienopolei și Hălmagiului și din fondul uzual al Parohiei Șega 2 din Arad.

Formula intercedente dăruire
 pentru Mănușciorul prof. Atanasie Li-
 povan din Arad în anul 1944 este bunului consuetu-
 de morală a sa) neapărat, pe care, îl donez rectei mu-
 zicale a mîi repolice psamatului, 10.11.1981 Prof. Faură

elylaacila 1, 2, 3

Handwritten musical score for the song "Doamne, Hingabam". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Romanian and are written below the notes. The score is divided into sections labeled 'a.', 'b.', and 'c.'. The lyrics are: "Doamne Hingabam", "Doam-ne sti-gat au ca-tra ti", "me-u - Zi-mă, a - u - Zi-mă", "Doam-ne sti-gat au", "ca-tra ti - me-a - u - Zi-mă, sa -", "pune-te gla-sul re-gă-ciu - mie", "me-le, când sing-că tră".

Handwritten musical score for "Dobro noapte" (Good Night) in G major, 2/4 time. The score is written on two staves. The first staff contains the melody for the first line of the song, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "Dobro noapte" are written below the first staff. The second staff contains the melody for the second line of the song, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "Ză-mă! Sau Ză-mă!" are written below the second staff. The score is written in a cursive, handwritten style.

21 Noembrie

Intrarea în biserică

Vecernia

Doamne strigat-am... gl. 1

Doamne stri-gat-am că-tră ti - ne a -

u - zi - mă, a - u - zi-mă

Doam - ne. Doamne stri-gat - am că - tră ti -

ne a - u - zi - mă. Ia a-min-te gla - sul ru-gă-

ciu - nii me - le, când strig că - tră

ti - ne, a - u

zi - mă Doam - ne.

Lă Văcarnie glas

1. Doamne strigat-am

Doamne strigat-am
 Tă - ne a - u - ze-mă a - u - ze
 mă Doam - ne Doamne strigat-am
 Tă - ne a - u - ze-mă la a - măn-te glo-ri-ă
 cu - ne me - le când strig
 Tră Tă - ne a - u - ze
 mă Doam - ne

2. Să se îndrepteze...

Să se în - dre - ze - de
 gă - cu - ne-mă ca tă - mă - ră în na - ra
 ta la ră - di - ca - ma în ră - di - ca

20

sfân ta Nă s ca toa rea de Dum ne zeu, și pu ru rea Fe
 cioa ra pu ru rea Fe cioa ra Ma ri ia, ca
 re le ne schim bat Te-ai în tru pat și
 răs tig nin du te Cristoa se Dumne ze u le, cu moar tea pre
 moar te căl când, u nul fi ind din sfân ta Tră-i me,
 în pre u nă mă rit, cu Ta tăl și cu Duh și cu
 Du hul sft, mân tu e ște
 mân tu ești mân tu ești mân tu e ște ne pre noi.

8. Heruvic glas. 1.

Largo.
 1. Ca Și
 ril cei
 pre he ru vimi
 de vi ia tă



ca răi
fă că toa

pre he ru vimi cu
rei Tre imi, în

tai
tră

nă in
it sfân

chi pu im
ta cân ta re

cu tai nă
cân ta re

în a chi pu im cu
a du cem. Toa

tă tai
gri

nă'n chi
ja lu

mea scă

pu im cu tai
să

Manuscris nr. 4 dosar 1, glasul 2

Se rădăci sunt cei cu i. rădăci cu ra -
 tă, că a ce în orice dea pre Dumnezeu.
 Bine cea-a du cem ti, e întruier ta -
 rea pă ca te lor, ca rea peu tru noi ai lu -
 at, rădăci bi to rădăci le de ra meni.
 Lau la tu - te ai din mor mânt. Rădăci i
 to rădăci le a tot pu ter ni ce, și ia dul rădăci mînu -
 ra rădăci spaî mînu tat și mor ti s'au eu lat, și rădăci făp tu - ra ră -
 rădăci făp tu eu rat de li ne, și rădăci dau în pre -

Liturghia

Psalmul „Binecuvintează...” și celelalte, vezi Vol. I. pag. 45.

Fericirile
glas 2

1



I



2



Stihira gl. 2.



Pe — tru ru-gă-ciu — ni-le ce-lor fă —
ră de trup mi — lo — sti — ve, cu-ră-țe —
ște mul-ți — mea pă — ca — te — lor noa — stre.

Și acum... Pentru rugăciunile Născătoarei... v. p. 31.
Miluește-mă D-zeule v. p. 32.

Stihira gl. 6.



În -- ge-rii tăi Cri-stoa -- se, î- na-in-tea sca --
u-nu-lui mă- ri -- ri cu fri- că stând,
și cu a- ta văr- sa -- re de lu- mi -- nă, pu -- ru- rea
stră-lu- ciți fi -- ind, cân- tă- re -- ții în- tru ce- le î-
nal -- te, și slu- ji- to- rii vo -- ei
ta -- le, de- la ti- ne fi- ind tri- miși, dau
lu- mi- nă -- re su -- fle- te- lor noa -- stre.

Doamne miluește-ne de 4 ori v. p. 32.
Catavasiile „Buneveistirii...”^a

La Liturgie glas I

me-neușcă Te laudăm cu pe un Dum-ne zec
și moar- teu a pe-rit și A-dam dăn-tu
e - ste Stă-pă- ne și E-va a-cum slo-
bo-ză-tă făcând din le-gă-turi să bu-cu-ră strî-
gînd Teu ești ce-la ce dai tu-tu-ror Creș-toa- se
în- vi - e - rea

La Vecernie glas 2

1. Doamne strîgat-arn Doam- ne strî-gu-
tun că-tre Tî- ne a- u- ză- mă
a - u- ză- mă Doam- ne Doam- ne strî-

Lia Vecernie glas 2

ga- tam că-tră Ti- ne a- u-
 zi-mă! Ju a-min-te gla-sul ru- gă ciu-ni me-
 le când strig căi- tră
 Ti- na a- u- zi- mă
 Doam- ne

2. Să se îndrepteze.

Să se în-drep-te - ze
 ru- gă- ciu - rea mea ca tă-mă- iă în' a-
 în- tea Ta ri-di- ca-rea
 mări- ri-lor me- le jert- fa
 de sea- ra; a- u-

9. Heruvic gl. 2.

Moderato.

1. Ca rii ta
Si cei de vi a
pre fa He ca toa ru vim
rei Tre imi
cu tai na cu
in tre it in
tai na cu tai na
tre it in tre it
tai na tai na in chi pu im
sfan ta can ta re a du cem.
Toa ta gri ja lu mea sca cea lu mea sca a cum
sa o la pa dam. 2. Ca pre in
ra tul tu tu ror sa pri mim, t tu ror sa pri

Analiza comparată a notațiilor muzicale din diverse perioade de activitate editorială dezvăluie faptul că Atanasie Lipovan se dovedește a fi fost foarte bine documentat atât în privința sistemului semiografic folosit în compozițiile de maturitate de către contemporanul său George Enescu, cât și în privința performanțelor din domeniul etnomuzicologiei ale lui Constantin Brăiloiu, Béla Bartók și colaboratorii lor. Nu numai atât, întrucât, se pare, eruditului cărturar, culegător și transcriitor de folclor, care a circulat atât de mult în țară și peste hotare concertând, nu i-au scăpat intonațiile microtonice ale unor mari psalți ai vremii, pe care, cu siguranță că i-a ascultat în mediul bisericesc și artistic cu care a avut contact. Cu siguranță că el a fost la curent cu literatura muzicală și muzicologică a vremii, preluând, cu îndrăzneală, pentru rezolvarea unor probleme de notare și antologare sistematică a repertoriului liturgic enclavizat dintr-o macro-zonă pe care a investigat-o – Banat și Crișana –, conceput sub formă de melodii-model (melodii-tip), soluții din domeniul compoziției laice și din cel al etnomuzicologiei, știință care atunci își crea și perfecționa sistemul științific de transcriere relativă și de sistematizare a repertoriilor folclorice după criterii structurale.

Ilustrez cele afirmate, comparativ, printr-un extras dintr-un recitativ al proorocului Tiresias din partitura operei Oedip de George Enescu notat microtonic în sistemul semiografic novator al compozitorului²⁷⁴, cu *Fila I și a II-a a glasului 2* din *Manuscrisul volumului al IV-lea neterminat* al lui Atanasie Lipovan și cu un extras de notație etnomuzicologică a două colinde din zona Aradului transcrise de Béla Bartók: una diatonică și una nediatică (microtonică).

²⁷⁴ George Enescu, *Oedipe*, Opus 23 (Partitura), Tragedie lirică în 4 acte și 6 tablouri, Poem de Edmond Fleg, București, Editura Muzicală a Compozitorilor din R.P.R., 1964, p. 299, Fondul Muzeului „George Enescu” din București.

[illegible]

1).

Doamne strigat-ame.

a. i.

Doam ne stri-

b.

ga - t-am că-tră ti ne, a- u

2).

c.

xi - mă, a u xi-

3).

d.

mă Doam ne. Doam ne stri-ga-

e.

t-am că-tră ti ne, a u xi mă,

f.

ia a min-te glasul eu gă-iu-ni

le, i-ănd stig-ia-

2).

3).

Doamne strigat-ame mă Doam ne.

2.

1. *g.*

tră ti ne, a u xi-

mă Doam ne,

2. *a.*

Să se îndrepteze

Să se în drepte- re

xu gă cu nea mea, ca tă mă ta l na.

în tea ta, ri di ca rea

mă ri lor me- le, jert

vă de seara; ta; a u xi-

mă Doam ne.

1)

a u xi mă Doam ne.

2)

să se în drepte re

8, 7, 1 [4] F. 1565 b, Trăiaș (Arad), Letitia Lerie, VII. 1917.

62 T. giusto, $\text{♩} = 224$

100 i. Păr-ce-dăa Pet-ru de ra-îu, Ra-îu măn-dru lu-mi-nos, Păr-ce-dăa Pet-ru de ra-îu;

2. 3. str. 4. str. 5. str. Var.

8, 5, 8, 7, 1 [6] F. 1566 c, Trăiaș (Arad), o muiere, VII. 1917.

62 T. giusto, $\text{♩} = 168 - (\text{acc. } 2\frac{1}{2} \text{ str.}) - 184$

24. D-în po-ia-na cu flori î-al-be, Ju-țe-lui bu-nu, D-în po-ia-na cu flori î-al-be.

2. str. 3. str. Var.

După cum se poate observa în extrasele ilustrative, Atanasie Lipovan adoptă o soluție inedită de notare abreviată a variației melodice prin adaptarea melodiilor-model la alte texte liturgice, soluție preluată din sistemul etnomuzicologic perfecționat al vremii, sesizând principiile generale comune ce stau la baza improvizației folclorice și psalmodice.

Manuscrisul volumului al IV-lea se remarcă și printr-o altă concepție structurală generală. Atanasie Lipovan nu mai grupează repertoriul după criteriul calendaristic al praznicelor bisericești, ci *după criteriul structural melodic al glasurilor*, repertoriul diversificându-se formal și ritualic, după slujbele bisericești. Aceasta dovedește că acest așa-zis volum al IV-lea din enumerarea donatorului nu se încadrează în tetralogia doxastarului, ci are un alt conținut repertorial, conturând ideea unui proiect de *anastasimatar bănățean* conceput după o metodologie de notare modernă.

Manuscrisul neterminat conține repertoriul integral al cântărilor în glasurile 1, 2 și 3, grupate în dosarul inventariat cu nr. 26 în fondul muzical al Bibliotecii Mitropoliei Banatului, și repertoriul parțial, fără text, al cântărilor glasurilor 4 și 5, în dosarul nr. 27. Dacă la glasul 1 și 2 autorul a notat în subsolul paginii variațiile rândurilor melodice, la glasul al III-lea a

²⁷⁵ Béla Bartók, *RUMANIAN FOLK MUSIC*, Volume Two, Vocal Melodies, Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

reuşit să noteze doar textul sub partitură, în timp ce la glasurile al IV-lea şi al V-lea a notat doar melodiile, fără text.

Ms. vol. IV, dosar 1, Glasul 3, fila 1

Handwritten musical score for Glasul 3, featuring a single melodic line with lyrics in Romanian. The score is written on seven staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across staves. The text is as follows:

Doam ne stîr-ga- t-am
că tră-ţi ne a- u- xi-
mă, a u- xi mă Doam ne Doam
ne stîr- ga t-am că tră-ţi ne a- u-
xi- mă ia a min-te gla- sul
cu gă- cu ni me le, cînd
stîr- că tră-ţi ne, a-

Manuscrisul prof. Atanasie Lipovan
din Arad în anul 1947 (cîteva luni înainte
de moartea sa) nepublicat, pe care subsema-
nul îl dăduse secției muzicale a Mitropoliei Ba-
natului.

Simion Colaul - mare 10.11.1982

Pt. Ioan Gârca
personar

Glas 4 ai 5



Glasurile neterminate și cele eliptice din volumul manuscris pot fi reconstituite de specialiști, pentru împlinirea postumă a operei cărturărești a inegalatului transcriitor de muzică bisericească de tradiție bizantină enclavizată și ritualist, Atanasie Lipovan, prin extrase din volumele anterioare riguros diortosite și grupate pe baza modelelor opționale finale ale autorului. Soluția o oferă înseși manuscrisele profesorului din ultima perioadă a vieții, când lucra prin ucenici.

Opera muzical-liturgică a lui Atanasie Lipovan poate fi repusă în circulație într-o ediție completată prin reconstituirea tuturor glasurilor

eliptice, cu adăugarea transcrierii și pe notația psaltică, în sistemul oficial contemporan al Patriarhiei Române. Reconstituirea integrală a seriei celor patru volume de **Cântări bisericești praznicale** proiectate de autor, a anastasimatarului bănățean rămas în schiță și publicarea integrală postumă a ciclului antologic liturgic este o datorie patriotică a urmașilor lui, seria volumelor ce încheie activitatea editorială a lui Atanasie Lipovan în domeniul cărții de cântări bisericești fiind o lucrare științifică, artistică și teologică fundamentală, ce conservă un segment de cultură muzicală românească cu valoare de patrimoniu.

*

În ANEXA redau **Cuprinsul** volumului de **Cântări bisericești din Penticostar**, întocmite pe baza vechilor melodii, obișnuite în Banat și Crișana, puse pe note liniare de..., 1947, mss. din Biblioteca Mitropoliei Banatului. L-am extras, preluând întocmai titlurile și glasurile cântărilor în forma enclavizată în care au fost denumite structural de Atanasie Lipovan, deoarece manuscrisul nu are Cuprins.

Titlul	Fila mss.	Pagina pe CD ²⁷⁶
Sfânta și Marea Duminecă a Paștilor	1	141
La <i>Utrenie</i>	1	141
Învierea ta Christoase	1	141
Christos a înviat	1	141
Canonul, glas 1:	2	142
Pesna I	2	142
Christos a înviat (Stih)	3	143
Pesna III	3	143
Ipacoi, glas 4	5	145
Pesna IV, V, VI	6, 8, 9	146, 148, 149
Înviind Iisus, glas 6	10	150
Pesna VII	10	150
Condac, glas 8	11	151
Pesna VIII	13	153
A Treimii	15	155
Pesna IX. Pripeala	15	155
Tropar 1	15	155
Pripeala 2	16	156
Tropar 2	16	156
Irmos	17	157
Svetilna	17	157
La Laude: Stihiri, glas 5 podobie	18	158
Ziua Învierii, glas 5 însuși	21	161

²⁷⁶ Constanța Cristescu, *Studii și materiale muzicologice...*, op. cit., București, 2006.

Liturghie	22	162
La Vohod, Stihul, glas 2	22	162
Dumineca Tomei (Antipasha)	23	163
Vecernia	23	163
La <i>Doamne strigat-am</i> : Stihiri, glas 1, glas 6	23, 26	163
La <i>Litie</i> , Stihiră, glas 2, glas 8	27, 28	167, 168
La <i>Stihoavnă</i> , Stihiră, glas 4, glas 5	29, 31	169, 171
Utrenia	32	172
Sedelna I, glas 1	32	172
Sedelna II, glas 1	33	173
Sedelna III (după Polieleu), glas 1	(34=38)-39 ²⁷⁷	174 (178), 179
Pripeala cu Psalmul ales	35	175
Psalm I	35	175
Psalm II	36	176
Svetilna (podobie)	39	179
Mărire...Și acum..., glas 1	40	180
La <i>Laude</i> : Stihiri, glas 1, glas 6	41, 43	181, 183
Liturghie	44	184
Fericirile, glas 1	44	184
Condac, glas 8	47	187
Dumineca a III-a după Paști (a Mironosițelor)	49	189
Vecernia	49	189
La <i>Doamne strigat-am</i> : Stihiri, glas 2, glas 6	49, 52	189, 192
La <i>Litie</i> , Stihira, glas 1, glas 6	54, 55	194, 195
Utrenie	56	196
Sedelna II, glas 2	56	196
La <i>Svetilnă</i> , A purtătoarelor de mir	57	197
Liturghie	58	198
La <i>Fericiri</i> , glas 2	58	198
Condac, glas 2	61	201
Dumineca a IV-a după Paști (a Slăbănogului)	62	202
Vecernia	62	202
La <i>Doamne strigat-am</i> : Stihiri, glas 1, glas 5	62, 65	202, 205
La <i>Litie</i> , glas 5	67	207
La <i>Stihoavnă</i> , glas 8	68	208
Utrenia	70	210
Sedelna II, glas 3	70	210
Svetilna (podobie)	71	211
La <i>Laude</i> , glas 8	72	212
Liturghie	74	214
La <i>Fericiri</i> , glas 3	74	214
Condac, glas 3	77	217
Dumineca a V-a după Paști (a Samarinencii)	79	219

²⁷⁷ Fila 34 conține segmentul din fila 38, continuându-se cu fila 39.

Vecernia	79	219
La <i>Doamne strigat-am</i> : Stihiri ale Înjumătățirii, glas 4	79	219
Stihiri ale Samarinenței, glas 1, glas 2, glas 6	81, 83, 84	221, 223, 224
La <i>Stihoavnă</i> , glas 8	86	226
Al Înjumătățirii, glas 8	87	227
Troparul Înjumătățirii, glas 8	88	228
Utrenie	89	229
La <i>Svetilnă</i> : A Samarinenței (podobie)	89	229
A Înjumătățirii	90	230
La <i>Laude</i> : Stihirile Samarinenței, glas 3, glas 6	91, 92	231, 232
Liturghie	95	235
La <i>Fericiri</i> : Stihiri ale Samarinenței, glas 4	95	235
Stihiri ale Înjumătățirii, glas 1	97	237
Condacul Samarinenței, glas 8	99	239
Condacul înjumătățirii, glas 4	99	239
Dumineca a VI-a după Paști (a Orbului)	101	241
Vecernia	101	241
La <i>Doamne strigat-am</i> , Stihiri, glas 2, glas 5	101, 103	241, 243
La <i>Litie</i> : glas 4	104	244
La <i>Stihoavnă</i> : glas 8	104	244
Utrenia	105	245
La <i>Svetilnă</i> : a orbului	105	245
La <i>Laude</i> : Stihiră a orbului, glas 8	106	246
Condac (podobie)	109	249
Liturghie	110	250
La <i>Fericiri</i> : glas 5	110	250
Înălțarea Domnului	112	252
Vecernia	112	252
La <i>Doamne strigat-am</i> : Stihiri, glas 6	112	252
La <i>Litie</i> : Stihira, glas 1, glas 4	117, 118	257, 258
La <i>Stihoavnă</i> : Stihira, glas 2, glas 6	120, 122	260, 262
Troparul, glas 4	122	262
Utrenia	123	263
Sedelna I, glas 1	123	263
Sedelna II, glas 3	125	265
Pripeala (după Polieleu)	127	267
Psalmul I	127	267
Psalmul II	128	268
Sedelna III după Polieleu, glas 5	130	270
Antifon I	131	271
Stihira, glas 6	131	271
Catavasii, glas 4	134	274
Din <i>Canon</i> : Pesna III, IV, V, VI, VII, VIII	134, 135, 136	274, 275, 276
Pripeala cu Irmoase, glas 5	137	277
Altă pripeală, glas 4, cu Irmos	138	278

PROCESUL DE ROMÂNIRE ȘI ADAPTAREA LA MUZICALITATEA LIMBII

Costin Moisil

Muzeul Țăranului Român, București

Summary

The Process of 'Romanization' and the Adaptation to the Musicality of the Language

This paper investigates the validity of Gheorghe Ciobanu's hypothesis that adaptation of Byzantine chants into Romanian (*românire*) implies an adaptation to the musicality of Romanian language. As Ciobanu puts it, chants adapted or composed by Romanian cantors include a large ratio of intervals specific to Romanian language (intervals that are often used in current speech by Romanians). This article determines the ratio of intervals for a few chants generally praised for their Romanian character and compares it with that of Greek originals, refuting thus the hypothesis of Ciobanu.

Keywords: Byzantine chant Wallachia 19th century Anton Pann Macarie Ieromonahul

Între factorii care determină trăsăturile specifice ale cântării bisericești românești, Gheorghe Ciobanu așază la loc de frunte muzicalitatea limbii, definită ca „preferința pentru anumite intervale (...) și (...) o anumită structurare a melodiei și a ritmului, care se traduce în general prin valoarea intervalică și dinamică a accentelor tonice ale cuvintelor și expresive ale propozițiilor și frazelor”¹. Potrivit lui Ciobanu, vorbitorul unei limbi folosește mai des în cântare, în mod inconștient, elementele muzicale caracteristice ale limbii, dintre care intervalele sunt cele mai importante². Pe baza studiilor de folclor muzical, Ciobanu afirmă că aceste intervale specifice muzicii românești sunt secunda mare, terța mică și cvarta perfectă,

¹ Gheorghe Ciobanu, „Anton Pann și «românirea» cântărilor bisericești. La aniversarea a 175 ani de la nașterea sa”, în Gheorghe Ciobanu, *Studii de muzicologie și bizantinologie*, [vol. 1], Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 320.

² Idem, „Mai multă atenție la ceea ce afirmăm”, în Gheorghe Ciobanu, *Studii de muzicologie și bizantinologie*, vol. 3, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1992, p. 194-195; idem, „Les traits caractéristiques de la musique roumaine folklorique et de culte et certains aspects des rapports avec la musique slave”, în Gheorghe Ciobanu, *Études de musique ancienne roumaine*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 184.

în vreme ce bulgarii folosesc des secunda mică și rar terța mică; de asemenea, românii folosesc rar salturile, în vreme ce la bulgari (septima mică) sau la sârbi (cvinta perfectă) ele sunt frecvente³.

Adaptarea la muzicalitatea limbii este văzută de către Ciobanu ca parte esențială a activității de românire desfășurate de Macarie Ieromonahul și Anton Pann⁴. De asemenea, în faza inițială a cercetării manuscriselor putnene, Gheorghe Ciobanu pune pe seama muzicalității limbii faptul că numărul salturilor din cântările copiate de moldoveni e mai redus decât cel din originalele bizantine și presupune că modificarea melodiei s-a făcut sub „influența muzicalității limbii materne, prezentă în subconștientul psaltului român”⁵. Ulterior, probabil în urma studiului mai aprofundat, autorul își schimbă opinia, arătând că „în manuscrise nu am putut depista asemenea elemente [i.e. trăsături specifice românești] decât după introducerea limbii române în biserică, la începutul sec. al XVIII-lea”⁶.

Problema adaptării la muzicalitatea limbii ca parte a procesului de românire este amintită și de alți muzicologi care au urmat lui Ciobanu, fără însă ca aceștia să definească muzicalitatea sau să facă referiri la intervalele muzicale caracteristice limbii române⁷.

În acest articol verific dacă se confirmă ipoteza lui Gheorghe Ciobanu potrivit căreia românirea cântărilor presupune o creștere a proporției intervalelor socotite caracteristice muzicii românești (secunda mare, terța mică și cvarta perfectă) și o reducere a numărului salturilor de cvintă perfectă sau mai mari⁸.

³ Idem, „Național și universal în folclorul românesc”, în *Studii...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Ciobanu, „Anton Pann...”, *op. cit.*, p. 320, 322; idem, „Muzica bisericească la români”, în *Studii...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 339.

⁵ Idem, „Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea”, în *Studii...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 299; idem, „Le rapport entre le texte et la mélodie dans la musique psaltique roumaine”, în *Études...*, *op. cit.*, p. 177. Primul articol a fost redactat în 1972, iar al doilea în 1969 (vezi Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Editura Muzicală, București, 1999, p. 117-118).

⁶ Gheorghe Ciobanu, „Trăsături caracteristice ale muzicii populare și de cult din România și unele probleme ale raporturilor cu muzica slavă”, în *Studii...*, vol. 3, *op. cit.*, p. 157; idem, „Școala muzicală de la Putna”, în *Studii...*, vol. 3, *op. cit.*, p. 78. Primul articol a fost redactat în 1978, iar al doilea în 1984 (vezi Moisescu, *Monodia...*, *op. cit.*, p. 119).

⁷ Vezi, de pildă, Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 146, 154; idem, „Cuvînt înainte”, în Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, ed. a 2-a, (ed. arhid. conf. dr. Sebastian Barbu-Bucur), vol. 1, Editura Mînăstirii Sinaia, 1992, p. x, xii.

⁸ Nu discut aici dacă acestea sunt intervalele cele mai frecvente în muzica țărănească românească, nici relevanța unor astfel de statistici.

Am ales pentru analiză câteva cântări apreciate în cel mai înalt grad pentru caracterul lor românesc, comparându-le pe unele dintre ele cu echivalentele lor grecești. Am preferat cântările silabice; pe de o parte, pentru că acestea sunt considerate de părintele Sebastian Barbu-Bucur ca „terenul cel mai propice pentru evoluția și desăvârșirea procesului de «românire» a cântărilor”⁹, iar pe de alta, pentru că cele melismatice ar fi putut ridica probleme de metodă¹⁰. Am considerat util să investighez și unele cântări concis-melismatice (*short melismatic*)¹¹, amintite de mai mulți muzicologi pentru caracterul lor românesc și care nu ridică probleme metodologice datorită notației analitice. Cântările silabice sunt Catavasiile Înalțării (glas 5) și cele ale Întâmpinării, adaptate de Pann și comparate cu variantele din Irmologhionul lui Ioannis Protopsaltis, *Tatăl nostru* și Răspunsurile mari de Pann și primul irmos din Canonul Floriilor al ieromonahului Filothei (varianta notată de Suceveanu). Cele concis-melismatice sunt Anti-axionul Învierii (irmosul cântării a noua) de Macarie Ieromonahul (comparat cu cel al lui Petros Lampadarios) și Axionul glas 5 de Ion Popescu-Pasărea¹².

⁹ Barbu-Bucur, *Cultura...*, op. cit., p. 118-119.

¹⁰ Cântările largi presupun ornamente care nu sunt indicate în mod explicit de notație. Rezultatele cercetării ar putea varia în funcție de interpretarea formulelor melodice (vezi și Costin Moisil, „Despre românire în prefețele lui Macarie Ieromonahul și Anton Pann”, în *Simpozionul Național Dimitrie Cunțanu (1837-1910) și cântarea bisericească din Ardeal* (ed. pr. lect. univ. Sorin Dobre), Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010, paragraful 3 și referințele din nota 47).

¹¹ Folosesc aici terminologia lui Ioannis Arvanitis. Vezi, de pildă, Ioannis Arvanitis, „The Heirmologion by Balasios the Priest. A Middle-point between Past and Present”, în *The Traditions of Orthodox Music. Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music. University of Joensuu, Finland, 13-19 June 2005*, University of Joensuu & The International Society for Orthodox Church Music, Joensuu, 2007, p. 237-240.

¹² Cântările se găsesc în Anton Pann, *Irmologhiu Catavasier în care se coprink Catavasiile Sărbătorilor Dumnezești, Asemănândeale Glasurilor și Două-zeci și una Doxologhiu*, ed. a 2-a, București, 1854, p. 26-30, 83-90; Ioannis Protopsaltis, *Ειρμολόγιον καταβασίων του όλου ενιαυτού, αργόν τε και σύντομον*, ed. a 5-a, Constantinopol, 1903, p. 286-293, 416-419 (prima ediție revăzută de Ioannis Protopsaltis a irmologhionului lui Petros Vyzantios a fost publicată în 1839 și a stat, probabil, la baza irmologhioanelor lui Pann); Anton Pann, *La Sfânta Liturghie a lui Ioann Gură de Aur*, București, 1854, p. 18-27, 30-31 (pentru Răspunsurile mari am folosit doar răspunsurile și imnurile care se regăsesc, într-o formă simplificată, în I. Popescu-Pasărea, *Colecțiune de Cântările Sfintei Liturghii scrise pe muzica bisericească după cum se întrebuințează în sfânta noastră biserică română-ortodoxă*, București, 1905, p. 20-22); Gheorghe Ciobanu, „Originea canonului Stălpărilor alcătuit de dascălul Șarban”, în *Studii...*, vol. 1, op. cit., p. 310-313; Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieru Musicesc*, [Viena], 1823, p. 29-31; Petros Peloponnisios, *Ειρμολόγιον των Καταβασίων*, Constantinopol, 1825, p. 33-34; I. Popescu-Pasărea, *Colecțiune...*, op. cit., p. 28-29.

Am numărat intervalele de secundă mică, secundă mare, terță mică, terță mare, cvartă perfectă și salturile de cvintă sau mai mari, neglijându-le pe cele de primă.¹³ Primul interval al unei cântări a fost cel dintre primele

Adaptările lui Pann (în special cele irmologice) sunt considerate cele mai bune de către Gheorghe Ciobanu și printre cele mai bune de către majoritatea muzicologilor contemporani. Părintele Nicu Moldoveanu consideră că Răspunsurile mari, *Tatăl nostru* și catavasiile lui Pann servesc „drept model, fiindcă acestea au fost selecționate și asimilate imediat, ca și axioanele lui Macarie, de geniul muzical românesc” și menționează în altă parte Răspunsurile drept „compoziții pur românești”. De asemenea, Răspunsurile mari sunt puse de părintele Sebastian Barbu-Bucur, împreună cu cele ale lui Iosif Naniescu, pe „locul întâi în topul tuturor *Răspunsurilor* existente în literatura noastră psaltică”. Anti-axionul Învierii (*Îngerul a strigat*) este remarcat în mod deosebit, singur sau împreună cu celelalte axioane praznicale ale lui Macarie Ieromonahul: Octavian Lazăr Cosma îl numește „capodoperă”, Moldoveanu le socotește „compozițiile cel mai reușite ale iscusitului dascăl, piese de o rară frumusețe melodică”, iar Barbu-Bucur „apogeul creației psaltice românești”. Vasile Vasile numără anti-axionul Învierii, *Tatăl nostru*, Catavasiile Întâmpinării și ale Înălțării între „cele mai reprezentative cântări în care procesul de românire este foarte pregnant”. Canonul Floriilor este considerat cu melodie „într-adevăr românească” de către Ciobanu – care arată și faptul că Suceveanu a preluat melodia ieromonahului Filothei – opinie preluată apoi de majoritatea cercetătorilor români. În fine, axionul lui Ion Popescu-Pasărea este socotit de către George Breazul „exemplu de realizare” a românizării, cu frază muzicală „de autentic geniu românesc”, iar de către Vasile Vasile ca lucrare reprezentativă pentru procesul de românire (Ciobanu, „Anton Pann...”, *op. cit.*, p. 320-322; idem, „Muzica...”, *op. cit.*, p. 340; idem, „Anton Pann și melosul românesc”, în *Studii...*, vol. 3, *op. cit.*, p. 175-176; idem, „Originea Canonului Stâlpărilor alcătuit de dascălul Șărban”, în *Studii...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 307-316; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 2 (1784-1823), Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, p. 94; ibidem, vol. 3 („Preromantismul”, 1823-1859), p. 138-143; diac. dr. Nicu Moldoveanu, „Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea” [partea I], în *Glasul Bisericii*, an 41 (1982), nr. 11-12, p. 891, 897; Sebastian Barbu-Bucur, „Curentul de afirmare națională a muzicii psaltice. Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, muzică, cinematografie*, tom 44 (1997), p. 70; idem, „Anul nașterii mitropolitului Iosif Naniescu – argumente canonice și muzicale”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. 7 (2004), p. 44; Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. 2, Interpret, București, 1997, p. 72, 162, 166-167; George Breazul, „Ion Popescu-Pasărea”, în George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 2 (ed. Gheorghe Firca), Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970, p. 30). Am socotit important să analizez cântări îndeobște considerate drept modele de compoziție/adaptare românească, chiar dacă mă delimitez într-o anumită măsură de această viziune.

¹³ Am socotit laolaltă intervalele enarmonice, considerând că în discuția despre muzicalitatea limbii ele interesează mai mult prin valoarea acustică decât prin cea melodică. Astfel, coloana terțelor mici cuprinde și intervalele de secundă mărită; intervalele de terță micșorată (întâlnite în Răspunsurile mari) sunt socotite împreună cu cele de secundă mare; cele de cvartă micșorată, împreună cu cele de terță mare. Intervalul de cvartă mărită (din axionul lui Popescu-Pasărea), a fost încadrat în categoria salturilor mari. De remarcat că intervalele

două sunete, nu cel dintre baza glasului și cel dintâi sunet. Am ținut seama de definițiile scărilor potrivit măsurătorilor Comisiei Patriarhale din 1881¹⁴ și, în cazul irmoaselor, de atracțiile melodice, orientându-mă după irmologhionul editat de Ioannis Arvanitis¹⁵. Pentru Răspunsurile mari, *Tatăl nostru*, și Axionul lui Popescu-Pasărea, notate în glasul 5 dar care se abat de la normele glasurilor psaltice, am considerat doar atracțiile notate explicit de către autori. Intervalele de 4, 6 sau 8 secțiuni le-am considerat secunde mici; cele de 10, 12 sau 14 secțiuni – secunde mari; 16, 18 sau 20 de secțiuni – terțe mici; 22 sau 24 secțiuni – terțe mari; 30 de secțiuni – cvarte perfecte. De menționat că, pentru cântările analizate, rezultatele nu ar fi fost foarte diferite nici în cazul în care aş fi făcut abstracție de fenomenul atracției sau aş fi considerat scara alcătuită din intervale temperate de ton și semiton.¹⁶ Proporția intervalelor poate fi urmărită în tabelul următor.

Titlu și autor	Număr intervale	2 m	2 M	3 m	3 M	4 p	Salturi (5–8)	Intervale specifice (2M, 3m, 4p)
Anti-axionul Învierii (Petros)	229	34%	60%	2,2%	1,3%	2,2%	0,4%	64%
Anti-axionul Învierii (Macarie)	321	33%	59%	2,2%	1,2%	3,1%	1,9%	64%

mărite și micșorate sunt relativ puține la număr; prin urmare, statistica ar fi fost relativ asemănătoare și dacă acestea ar fi fost socotite separat.

¹⁴ Comisia a fost însărcinată de Patriarhia Ecumenică în 1881 să determine mărimile intervalelor diferitelor scări din muzica bizantină și să corecteze erorile matematice din teoria lui Chrysanthos. Măsurătorile s-au făcut cu o precizie de a 36-a parte dintr-o octavă, iar rezultatele cercetării stau la baza teoriilor grecești actuale, în care octava este divizată în 72 de secțiuni, iar tonurile scării diatonice au 12, 10 și 8 secțiuni.

¹⁵ *Ειρμολόγιον καταβασίων του όλου ενιαυτού Ιωάννου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας* (ed. Ioannis Arvanitis), Atena, 2001, p. 21-26, 46-51, 72-75.

¹⁶ Acest lucru se întâmplă pentru că treapta alterată datorită atracției modifică atât intervalul pentru care este bază, cât și cel pentru care este vârf. De pildă, un pasaj vu–ga–di la cadență în glasul 1 ar fi contabilizat ca secundă mică (vu–ga, 8 secțiuni) și secundă mare (ga–di, 12 secțiuni), în cazul în care se face abstracție de atracție, și ca secundă mare (vu–ga diez, 12 secțiuni) și secundă mică (ga diez–di, 8 secțiuni), dacă se ține cont de legea atracției; așadar, rezultatul ar fi o secundă mică și una mare, în ambele situații. Situația ar fi similară folosind scara temperată de 12 semitonuri, cu singura deosebire că secunde mici ar fi de mărimea unui semiton (6, nu 8 secțiuni). De remarcat că acest fapt nu este valabil pentru cântări în alte glasuri (de pildă 4 leghetos sau 8, unde un pasaj ni–pa–vu ar putea fi contabilizat, după caz, ca 2 secunde mari sau ca o secundă mărită și una mică).

Catavasiile Întâmpinării (Ioannis)	533	32%	59%	4,3%	1,1%	1,7%	2%	65%
Catavasiile Întâmpinării (Pann)	676	27%	63%	4,6%	1,2%	2,7%	1,5%	70%
Catavasiile Înălțării (Ioannis)	280	35%	55%	5,4%	1,1%	3,6%	0,4%	64%
Catavasiile Înălțării (Pann)	365	38%	56%	2,2%	0,8%	3,8%	0%	62%
<i>Tatăl nostru</i> (Pann)	116	34%	43%	13%	0%	7,8%	2,6%	64%
Răspunsurile mari (Pann)	298	31%	47%	10%	2,7%	6%	3,4%	63%
Imnosul 1 din Canonul Floriilor (Suceveanu)	105	37%	49%	4,8%	1%	7,6%	1%	61%
Axion (Popescu- Pasărea)	209	38%	44%	6,7%	4,3%	5,3%	1,4%	56%

Proporția fiecărui interval are variații importante în rândul cântărilor românești analizate. De pildă, cea a secunde mici variază între 27% și 38%, iar cea a secunde mari între 43% și 63%, în ambele cazuri la extremități fiind compoziții ale aceluiași autor, Anton Pann. În schimb, diferențele dintre variantele românești și corespondentele lor grecești sunt semnificativ mai reduse: diferența maximă este de 5% (în cazul secunde mici, la Catavasiile Întâmpinării). Cu alte cuvinte, proporția intervalelor depinde în mai mare măsură de cântare – probabil și de glasul și genul în care e compusă – decât de limba în care este cântată.

Mai importantă decât ponderea unui interval anume este suma ponderii intervalelor considerate caracteristice pentru folclorul românesc. Dacă teoria lui Ciobanu ar fi valabilă, atunci această sumă ar trebui să fie mai mare în cântările românești decât în echivalentele lor grecești. Rezultatele nu indică însă acest lucru: într-un caz procentajul e identic (la imnosul de la Înviere), în altul mai mare (Catavasiile Întâmpinării), iar în al treilea mai mic (Catavasiile Înălțării). Procentajul intervalelor considerate de Ciobanu caracteristice pentru folclorul românesc este aproximativ același (în jur de 64%), atât în cântările românești, cât și în cele grecești.

Nu se constată nici o reducere semnificativă a salturilor mari în cântările românești. Comparând, în cifre absolute, cântările românești cu corespondentele lor grecești, Pann reduce numărul salturilor de la 1 la 0 pentru Catavasiile Înălțării și de la 11 la 10 pentru cele ale Întâmpinării. În schimb, Macarie Ieromonahul are 6 salturi mari în anti-axionul Învierii, în vreme ce Petros Lampadarios avea doar 1. Apoi, judecând în cifre relative și luând în calcul și cântările pentru care nu avem echivalent grecesc, proporția cea mai mare a salturilor mari se întâlnește în cazul unor cântări românești (Răspunsurile mari și *Tatăl nostru* ale lui Pann).

Deși efectuată pe un grup restrâns de cântări, cercetarea este, în opinia mea, suficient de relevantă. Au fost luate în calcul peste 2000 de intervale din cântări românești și peste 1000 din cântări grecești. Analiza a arătat că adaptarea cântărilor nu a însemnat și o creștere a proporției anumitor intervale specifice – potrivit lui Ciobanu – muzicii românești. Nu există, așadar, dovezi că românirea cântărilor a însemnat și o adaptare la muzicalitatea limbii, așa cum o înțelege Gheorghe Ciobanu.

PREZENȚA STIHIRILOR DOGMATICE ÎN MANUSCRISELE MUZICALE DE LIMBĂ GREACĂ DIN FONDUL BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

**Diac. prof. Răzvan-Constantin ȘTEFAN,
Seminarul Teologic Liceal Ortodox din București**

Summary

The Presence of Dogmatic Stichera in the Greek Musical Manuscripts of the Romanian Academy Library Fund

Through the analytical approach to the dogmatic stichera created by the most prolific representatives of Byzantine music, this study reveals their membership in the same Byzantine musical tradition common to the whole Orthodox space, while the great musical treasure found in the manuscripts belonging to a long period of time, (14th -15th centuries), demonstrates that the variety of interpretation styles and exegesis does not alter the authenticity of this tradition in the least bit.

Keywords: dogmatic stichera Greek musical manuscripts Romanian fund

Existența stihirilor dogmatice, sub numele Sf. Ioan Damaschinul, este întâlnită încă din sec. XI, în Stihirar, iar un manuscris din sec. XIII – Sinai 1220 la fol. 255^r – consemnează: **στιχήρα (θεοτοκία) δογμ (δογματικά) ποίημα (...) Θεοδόρου Στουδίτου (και) Ιωάννου του Δαμασκινού**²⁹⁴. Însăși apariția dogmaticii în cultul Vecerniei este pusă în legătură cu autorul ei, Sf. Ioan Damaschinul (675 – 749), renumitul melod, innograf și teolog, autor al primei sistematizări a teologiei²⁹⁵.

I. Perioada Bizantină

Conform apartenenței sale stilistico-muzicale, dogmatica este o stihiră idiomelă (cu melodie proprie), în unele manuscrise timpurii, apărând chiar sub denumirea de *idiomelon dogmatikon*²⁹⁶. Din acest punct de vedere, stihira se caracterizează prin varietatea structurii melodice, care, uneori, capătă un caracter silabic, iar alteori, un caracter melismatic²⁹⁷. Egon

²⁹⁴ **Adriana Șirli**, Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și postbizantine. Anastasimatarul, Editura Muzicală, București, 1986, p. 18

²⁹⁵ **Sf Ioan Damaschin**, Dogmatica, Ediția a III-a, traducere de Pr. D. Fecioru, Editura Scripta, București, 1993

²⁹⁶ **Lorenzo Tardo**, L'antica melurgia bizantina, Grottaferatta, 1938, p. 138

²⁹⁷ Larousse, p. 143 – 144

Wellesz consideră perioada sec. XII – XIII, ca fiind momentul din care structura melodică a stihirei își conturează din ce în ce mai mult caracterul melismatic²⁹⁸ iar dezvoltarea de care aminteam, în cazul formei stihirei, trebuie înțeleasă, nu doar la nivelul structurii poetice, ci și la nivelul celei muzicale²⁹⁹.

De asemeni, specificăm și faptul că, până în secolul XIV stihirile anastasime și dogmaticile învierii sunt întâlnite și fără muzică, fiind scris doar textul lor³⁰⁰, acest lucru datorându-se metodei de transmitere a tradiției muzicale bizantine și pe cale orală, întrucât melodia lor era foarte bine impregnată în conștiința muzicală a interpreților. Aceste tradiții orale, diversificate pe zone, sunt reunite în colecții începând din anul 1300, astfel, conturându-se tradiția manuscrisă a stihirilor Anastasime și, implicit a celor dogmatice³⁰¹. Cercetând manuscrisul *Lavra Γ 67* (din fondul Mănăstirii Megistis Lavras), aflat și sub formă de microfilm în Biblioteca Mănăstirii Vlatadon, am remarcat existența a 4 dintre cele 8 stihiri dogmatice ale învierii însoțite de linia melodică- atribuite lui Ioan Monahul (sf. Ioan Damaschinul)- doar o singură stihiră dogmatică (dogmatica Ehului IV plagal „Împăratul cerurilor”) fiind redată numai cu textul³⁰². Acest fapt îl considerăm de o deosebită importanță, reușind astfel să stabilim evoluția în timp a tradiției muzicale a dogmaticilor, pornind chiar de la prima sursă muzicală a Octoihului din care dogmaticile fac parte. Începând cu secolul al X-lea se impun cinci colecții manuscrise de cântări³⁰³ dintre care cele mai vechi sunt Stihirarul și Irmologhionul, compilate ambele în jur de 1050.

²⁹⁸ Egon Wellesz , A History of Byzantine Music and Hymnography, ed. a II-a, Oxford, 1961, p. 31

²⁹⁹ Ne referim la procesul de înfrumusețare și dezvoltare a cântărilor (καλλωπισθέντα-μελισθέντα) cf. **Gheorghe Ciobanu**, Antologhionul lui Eustatie, Protosaltul Putnei, în colecția „Izvoare ale muzicii românești“, vol. V Documenta, Editura Muzicală, București, 1983, studiu introductiv, p. 28

³⁰⁰ Manuscrisul gr. Λάρα Γ 67- și manuscrisul Sinai gr. nr. 1244, a se vedea **Oliver Strunk**, Specimina Notationum Antiquiorum , în „*Monumenta musicae Byzantinae*”, VII, Ejnar Munksgaards Forlag, 1966, pg. 18. Existența dogmaticilor învierii cu text și muzică, deopotrivă în Ms. Λάρα Γ 67, este trecută totuși cu vederea de majoritatea cercetărilor

³⁰¹ **Oliver Strunk**, P. Lorenzo Tardo and his Ottoeco nei mss. Melurgici- Some observations on the Stichera Dogmatika în *Essays on Music in The Byzantine world*, Princeton University, 1977 pp.256-257

³⁰² Ms. Λάρα Γ 67 (sec X-XI) reprezintă prima sursă muzicală a Octoihului. Cântările Octoihului sunt cuprinse între f. 107r și 149v iar stihirile dogmatice sunt distribuite astfel: dogmatica eh I (f. 106r-111v), dogmatica eh III (f. 121r-122v), dogmatica eh II plagal (f. 133r-133v) și dogmatica eh IV plagal (f. 144r-144v)

³⁰³ Este vorba de **Irmologhion**, **Stihirar**, **Asmatikon Psaltikon** și **Akolouthia** , cf., **Diane H. Touliatos- Banker**, The Byzantine Amoms chant of the fourteenth and fifteenth centuries ,

II. Perioada Turkokratiei

Perioada care urmează (începând din 1453, odată cu căderea Constantinopolului sub turci), stă sub semnul dominației Otomane, așa numita Turkokratie (1453-1821). Cu toate că a fost considerată de mulți, ca fiind o perioadă de decădere și de înstrăinare față de tradiție³⁰⁴, Turkokratia a reprezentat, de fapt momentul de renaștere a artei, ea fiind „păstrătorul credincios al tradiției”³⁰⁵. În evoluția sa, Turkokratia cunoaște cinci perioade, conform concepției lui Hatzigiakoumis³⁰⁶, iar cunoașterea lor ne permite și în cazul nostru, o amplă înțelegere a însuși fenomenului prezenței Dogmaticilor în manuscrisele și colecțiile muzicale, în cadrul acestei perioade:

- 1) 1453-1580- supraviețuirea și continuitatea vechii tradiții
- 2) 1580-1650- perioadă de prefaceri și înnoiri stilistice și repertoriale
- 3) 1650-1720- prima perioadă de înflorire
- 4) 1720-1770-perioadă de stagnare
- 5) 1770-1820- a doua înflorire

1. 1453-1580

Această perioadă urmează uneia de înflorire, marcată de cei patru corifei ai artei psaltice (Ioannis Glykys- începutul sec. al XIV-lea; Ioannis Koukouzeles- începutul sec. al XIV-lea; Xenos Korones -1320-1350 și Ioannis Kladas-1400, de numele căruia se leagă compozițiile stihirilor Dogmatice ale Octoihului, fiind, în ordine cronologică al doilea după Sf. Ioan Damaschinul, cunoscut ca autor al muzicii Dogmaticilor. Un alt autor cunoscut de dogmatici este și Mihail Amyroutzes care activează între 1425-1430, lui fiind atribuită, în special, în mai toți codicii acestei perioade, dogmatica ehului al IV-lea. Aceste compoziții au cunoscut o răspândire destul de largă până dar și după momentul în care se impun creațiile reprezentanților perioadei de după 1453³⁰⁷.

„Αναλέκτα Βλατίδων”, 46, Πατριαρχικόν ίδρυμα πατερικών μελετών, Θεσσαλονίκη, 1984, p. 33

³⁰⁴ **Octavian Lazăr Cosma**, Hronicul muzicii românești, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, vol. II p. 71; **Florin Bucescu**, Pregătirea reformei hrisantice. Înnoiri muzicale în creația precursorilor reformei Revista Acta Musicae Byzantinae, vol. II, Iași, nr. 1, aprilie 2000

³⁰⁵ **Μανόλης Χατζηγιακούμης**, Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής. 1453-1821. Συμβολή στην έρευνα του νέου έλληνισμού, (Manuscrise ale Muzicii bisericești. 1453-1821. Contribuția la cercetarea neoelenismului), Έθνική Τράπεζα τής Ελλάδος, Αθήνα, 1980, pg. 18

³⁰⁶ **Μανόλης Χατζηγιακούμης**, Χειρόγραφα..., op. cit., pg. 24

³⁰⁷ A se vedea **ms. gr. nr. 1096** din Biblioteca Academiei Române (BAR)- Antologhion –fol. 180-272(anul 1624) ; **ms. nr. 90** din Biblioteca din Petersburg- Anthologhion Mathimatariu

Dintre reprezentanții primei perioade din Turkokratie, reținem, în principal pe Manouil Douka Hrysafis –Hrysafi cel Bătrân-(activează între 1440-1465). Creația lui Hrysafi cel Bătrân impune amprenta asupra celor ulterioare, el completând și recompunând printre altele și Stihirarul cel Vechi al lui Koukouzeles din care făceau parte și dogmaticile. Opera sa va deveni punct de plecare pentru creația ulterioară a lui Hrysafi cel Nou, melodiile sale dăinuind până în secolul al XVII-lea și după aceea chiar și până în zilele noastre³⁰⁸.

Un ultim reprezentant al acestei perioade este Akakios Halkeopoulos (1490-1530), exponent al „îfosului cretan”³⁰⁹ și autor al unui manuscris autograf numit Anastasimatar³¹⁰, scris în 1520.

În Biblioteca Academiei Române, există un manuscris compozit, o parte din acesta fiind datată în această perioadă³¹¹ (ms. gr. 953-Stihirar). Existența cântărilor Octoiului integrate în colecția Stihirarului, poate fi observată și în acest caz, iar din stihirile dogmatice, ne este prezentat doar incipitul melodiei dogmaticii ehului I, din creația lui Ioan Monahul (fol. 342v). Acest aspect este destul de obișnuit în codicii care provin din perioada în discuție, reprezentând o mărturie a faptului că tradiția orală a dogmaticilor era destul de puternic răspândită.

–fol. 331v- 369 (secolul al XVI-lea), cf. Eugenius Gerzmanus, Manuscripta Graeca. Musica Petropolitana. Catalogus, Tomus I, Bibliotheca Publica Rossica “Glagol”, Petropolis, 1996, pg. 90-115; **ms. gr. 723** din fondul Metocului Sfântului Mormânt (MIT) al Bibliotecii Naționale din Atena (EBE)- Anthologia Papadichiei, anul 1745, fol. 121r-142v; **ms. gr. nr. 15** al Muzeului Bizantin din Athena- Stihirarul Triodului (anul 1553), înregistrat în Catalogul lui Hatzigiakoumis sub numărul **12** cf. **Μανόλης Χατζηγιακούμης, Χειρόγραφα...**, op. cit., pg. 117-118 ; **ms. gr. nr. 211** al Mănăstirii Pantocratorului din Sfântul Munte Athos- Anthologhia (anul 1545-1565), înregistrat în Catalogul lui Hatzigiakoumis sub numărul **9** cf. **Μανόλης Χατζηγιακούμης, Χειρόγραφα...**, op. cit., pp. 115-116; **ms. gr. nr. 658** –al Mănăstirii Iviron din Sfântul Munte Athos- Mathimatariul Stihirarului- fol. 431r-446v (anul 1670), înregistrat în Catalogul lui Hatzigiakoumis sub numărul **40** cf. **Μανόλης Χατζηγιακούμης, Χειρόγραφα...**, op. cit., pg. 138;

³⁰⁸ **Μανόλης Χατζηγιακούμης, Χειρόγραφα...**, op. cit., pg. 25

³⁰⁹ **Μανόλης Χατζηγιακούμης, Χειρόγραφα...**, op. cit., pg. 28

³¹⁰ Anastasimatarul lui Halkeopoulos este prima colecție care primește numele de *anastasimatar*

³¹¹ Ms. gr. Nr. 953 B.A.R. este datat în secolul XV de către Nestor Camariano, cf. (Catalogul manuscriselor grecești, Tomul II, întocmit de **Nestor Camariano** (831-1066), Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București, 1940, pg. 48) și în secolul XIV de către muzicologul Titus Moisescu, cf. (**Titus Moisescu, Prolegomene Bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească**, Editura Muzicală, București, 1985, p. 23). De asemeni, muzicologul **Elena Chircev** realizează o descriere a respectivului codice, în studiul: Manuscrisul grec nr. 953 de la Biblioteca Academiei Române. Investigații preliminare, în rev. „Acta Musicae Byzantinae”, nr. 4/ mai 2002, pg. 64-68

2. 1580-1650

Această perioadă este caracterizată, nu atât printr-o deosebită activitate de creație ci, mai ales, printr-una de păstrare și transmitere a repertoriilor deja existente. Se are, așadar, în vedere un proces sistematic de copiere, sunt alcătuite theorii, didascalii dar și destul de multe compoziții. Amintim existența, în această perioadă, a unei celebre Școli de Caligrafie în Ungrovlahia unde se formează numeroase personalități ale timpului printre care și doi mitropoliți din străinătate (Melchisedec și Iakovos de Γάβου și Χώρας, care este copistul *manuscrisului grecesc nr. 1096 de la B.A.R.*), în care sunt întâlnite și stihirile dogmatice ale autorilor din perioada anterioară (Kladas, Amyroutzes și Hrysafi cel Bătrân)

Tot acum activează și Gheorghios Redestinos (1629-1638), cel care imprimă caracterul Stihirarului preluat de Hrysafi cel Nou³¹². De altfel, Hrysafi cel Nou nu este considerat un compozitor propriu-zis de cântări, el, de fapt, limitându-se la recompunerea Vechiului Repertoriu de cântări, fără a se depărta de stilul tradițional.

Există în Mănăstirea Xiropotamou câteva manuscrise- Antologii de secol XVI-XVII³¹³, pe care le-am cercetat și noi- ce conțin așa-numitul repertoriu marginal. Acest procedeu al repertoriului marginal, întâlnit frecvent în tradiția manuscrisă a respectivei perioade, constituie momentul de reasezare și de trecere spre o nouă etapă în evoluția repertoriului de cântări, asigurând, astfel un liant stilistic între perioada, în genere, a lui Koukouzel și cea a lui Hysafi cel Nou. În aceste manuscrise, cântările prezintă o dublă versiune pentru linia melodică, expusă paralel, prima fiind scrisă cu negru, iar cea de jos, cu roșu. Ne reține atenția, în mod special, manuscrisul X 273, o Antologie-Anastasimatar, scris pe la a doua jumătate a secolului al XVI-lea a cărui versiune scrisă cu roșu- numită **melodia alternativă**- ar constitui sursa pentru Anastasimatarul lui Hrysafi³¹⁴. Rămâne de analizat acest fapt în amănunțime, iar, în eventualitatea în care se confirmă acest aspect, putem vorbi la modul concret despre continuitatea neîntreruptă până astăzi a aceluiași repertoriu de cântări încă din secolul al XVI-lea.

³¹² Μανόλης Χατζηγιακούμης, *Χειρόγραφα...*, op. cit., pg. 32

³¹³ Manuscrisele grecești de la Mănăstirea Xeropotamou, nr. 273, 280- (a 2-a jumătate a sec. al XVI-lea), 259- (sec. XVII)

³¹⁴ Eustathios Makris, *Die musikalische tradition des Anastasimatarion im 16. und 17. Jahrhundert*, (Disertație de doctorat), Wien, 1996, p. 15, 39

3. Perioada prehrisantică

Etapele următoare (3,4,5) sunt caracterizate printr-o bogată și foarte diversificată activitate creatoare, drept pentru care le vom aborda comparativ. Cu toate că sfârșitul secolului al XVII-lea reprezintă momentul impunerii creației lui Hrysafi cel Nou, totuși creațiile clasicilor bizantini nu dispar în totalitate din Repertoriile de cântări, anumite manuscrise- ce-i drept, destul de puține, integrează în cuprinsul lor aceste cântări. Este și cazul ms. gr. 1477 – Anthologie din Biblioteca Academiei Române, care se înscrie în această situație. În cadrul theotokiilor dogmatice, este scrisă și dogmatica ehului I plagal din creația lui Manouil Hrysafis -cel Bătrân.

Importanța manuscrisului crește, pe măsură ce aflăm, potrivit însemnărilor marginale, anumite date despre proprietarul codicelui: un anume Kallistos, ieromonahul, egumenul Mănăstirii Comana (azi jud. Giurgiu). Kallist ieromonahul, personalitate muzicală de la începutul secolului al XVIII-lea, exponent al muzicii bisericești din spațiul Ungrovlahiei³¹⁵, conform însemnării de la fol. 174v **din ms. gr. 1477 B.A.R.**, până în anul 1736, a fost dascălul unui anume Constantin psaltul (să fie, oare vorba de Constantin Protopsaltul?)

Remarcăm în mod special perioada dintre sec. XVII–XIX, începând cu Anastasimatarul lui Hrisafi cel Nou (1671) și încheind cu cel al lui Dionisie Fotino (1809), un veritabil exeget (mai mult decât autor), cel care a înfrumusețat și a exighisit opere existente cu cel puțin un secol înaintea sa³¹⁶. Importanța Anastasimatarului lui Hrisafi cel Nou este cu atât mai mare cu cât a stat la baza creației lui Filothei, acesta din urmă intervenind asupra cântărilor prin așa-numitul proces de românire a lor³¹⁷. Secolul XVII reprezintă un moment important, care aduce cu sine o încununare a eforturilor de înfrumusețare (kallopoismos) a Irmologhionului³¹⁸ și a Stihirarului³¹⁹ ca un

³¹⁵ cf. însemnării făcute de Kallist în **ms. gr. din Biblioteca Națională din Athena- EBE 2213**, fol. 59, copiat de el în anul 1694, în acea perioadă, el era ieromonah al Mănăstirii Mărgineni din Vlahia, în vremea domniei lui Ioan Constantin Basarab Voievod (Constantin Brâncoveanu)

³¹⁶ **Adriana Șirli**, *Repertoriul tematic...*, op. cit., p. 26

³¹⁷ **Nicolae Gheorghiță**, *Macarie Ieromonahul, Opera inedită* – Lucrare de Dizertație, Academia de Muzică, București, 1997, p. 14

³¹⁸ Promotorii înfrumusețării Irmologhionului sunt Theophanes Karyki, Arsenie Ieromonahul, Gherman Neon Patron, Balasie Iereul Hrisafi cel Nou, Gherman Neon Patron.

³¹⁹ Înfrumusețarea Stihirarului urmărește cinci coordonate: **Στάθη Γρ. Θ., Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ στὴ λατρεία καὶ στὴν ἐπίστημην (εἰσαγωγικὴ τετραλογία)** – BZYANTINA-ἐπιστημονικῶν ὀργάνων Κέντρου Βυζαντινῶν ἐρευνῶν Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Ἀριστοτελεῖου Πανεπιστημίου, τόμος 4^{ος}, 1972, p. 418:

- repartiția mai bună a frazelor finale

ecou la înfrumusețările anterioare ale Papadichiei și Mathimatarului realizate de Koukouzelios. Sfârșitul secolului XVII, mai precis anul 1670, impune atenției noastre conturarea tot mai clară a fenomenului de exighisire³²⁰. Creația lui Hrysafi a circulat în majoritatea manuscriselor și colecțiilor până, dar și după momentul Reformei, ea fiind transmisă prin exighisire și direct în Noua notație hrisantică. Ne referim așadar la Anastasimatarul lui Hrysafi, în care sunt întâlnite întotdeauna și stihirile dogmatice. Rareori, însă, dogmaticile lui Hrysafi pot fi întâlnite și separat de colecția Anastasimatarului, ele fiind integrate în Stihirare, alături de eothinale (a se vedea Ms. rom. 1690 B.A.R.), Anthologii sau alte colecții. În cadrul manuscriselor muzicale grecești din Biblioteca Academiei Române, stihirile dogmatice, în creația lui Hrysafi cel nou, sunt întâlnite în 19 codici, aici fiind vorba doar de Anastasimatare: (mss. gr. 102, 622, 640, 648, 649, 661, 670, 693, 793, 795, 830, 840, 1350, 1355, 1506, 1507, 1509, 1511, 1519). Semnalăm prezența în manuscrisul gr.147 din aceeași bibliotecă a cântărilor Anastasimatarului din creația lui Hrysafi cel Nou, a căror înfrumusețare este atribuită, în mod eronat lui Gherman Neon Patron³²¹ - “καλλωπισθέντα παρά κύρ Γερμανού αρχιερέως Νέων Πατρών”, („înfrumusețate de Gherman arhiereul Noilor Patre”)

-
- mai multă claritate în structura thesisurilor sau înlocuirea lor în unele cazuri cu Uranisma sau cel mai adesea cu Thematismos
 - preferința pentru accentuarea mai deplină a textului
 - orânduirea thesisurilor printr-o mai desăvârșită linie melodică cu consecințe logice asupra compoziției
 - preponderența fenomenului sistemelor metathezei și a introducerii ftoralelor cu o vădită conturare a lucrării lor

³²⁰ Primul reprezentant al fenomenului de exighisire este Balasie preotul prin lucrarea sa Trisaghionul funebru

³²¹ Atribuirea eronată a Anastasimatarului lui Hrysafi cel Nou pe seama lui Gherman Neon Patron, mai este întâlnită și în cazul altor manuscrise :

- **ms. gr. Panteleimonos 980**, fol. 15-99, **ms. gr. Grigoriou 33**, fol. 1-36 (apud **Στάθη Γρ. Θ.**, Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής, Αγίου Όρους, Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους, Τόμος Β΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας-IBM, Αθήνα, 1976, pp. 348-350; 649-651);
- **ms. gr. Agiou Pavlou 98**, pg. 53-141, **ms. gr. Koutlounousiou 416**, fol. 9-105, **ms. gr. Ivion 982**, fol. 17-41 (apud **Στάθη Γρ. Θ.**, Τα χειρόγραφα..., op. cit., vol. III, 1993, pp. 92-100; 259-260; 803-806);
- **ms. gr. Lesbos-Υψηλού-39**, fol. 304-316, (apud **Μανόλης Κ. Χατζηγιακούμης**, Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας, 1453-1832, τόμος πρώτος, Αθήνα, 1975, pg. 140-141)
- **ms. gr. Ναός της Αναστάσεως 75** (apud **Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως**, Ιεροσλουμιτική Βιβλιοθήκη ήτοι Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγιώτατου

Raportarea fenomenului de exighisire la "kalofonizarea"- înfrumusețarea Stihirarului și Irmologhionului, implică un alt proces important în evoluția sistemului de notație bizantin, și anume sfârșitul notației Rotunde și impunerea încercărilor de analiză a semiografiei.

Secolul XVIII care se va constitui într- o veritabilă punte³²² către momentul 1814, va reprezenta un moment de asemenea importanță în dezvoltarea grafiei muzicale bizantine, încât asigură prin reprezentanții săi³²³ clasicitatea creațiilor și transmiterea stilului kalofonic. Se conturează așadar, prin intermediul lui Daniil Protopsaltul, tendința de prescurtare a Vechiului Repertoriu care va fi continuată de Petru Lampadarie și desăvârșită prin Noua Sistemă.

Totodată, această intenție vădește în paralel și necesitatea unei "scrieri mai analitice"³²⁴. Ceea ce Daniil aduce nou față de perioada anterioară lui constă în recompunerea în stilul irmologic³²⁵ a vechiului repertoriu ca o consecință probabil mai mult de ordin liturgic³²⁶, având în vedere de exemplu durata unei piese din creațiile celor vechi care se putea întinde pe parcursul a câtorva ore bune de muzică. Anastasimatarul lui Daniil nu a circulat în formă integrală, decât cu o singură excepție³²⁷, versiunea sa melodică prescurtată (irmologică), fiind compusă pe la mijlocul sau a doua jumătate a sec. XVIII. În creația lui Daniil Protopsaltul întâlnim stihirile dogmatice³²⁸, a căror melodică este mult mai elaborată față de alte cântări, și având un ambitus extins cuprins între 8^{vă} și 10^{mă}. Remarcăm de asemeni și faptul că acesta mută baza cântărilor glasului I de pe Ke la Pa, cu o cvintă mai jos³²⁹, fapt adoptat în

Αποστολικού τε και Καθολικού Ορθοδόξου Πατριαρχικού θρόνου των Ιεροσολύμων και πάσης Παλαιστίνης αποκειμένων ελληνικών κωδίκων, vol. V, εν Πετρούπολει, 1915, p. 432

³²² Activitatea muzicală a secolului al XVIII-lea este caracterizată indeosebi prin (gruparea thesisurilor, prescurtarea vechilor melodii în condițiile utilizării unui nr. mai mare de semne pentru realizarea ei, exighisirea vechii grafii devine o preocupare generală, înregistrându-se un număr de nu mai puțin de 45 de exighisitori între 1670-1814) **Στάθης Γρ. Θ.,** Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ στὴ λατρεία καὶ στὴν ἐπίστημη... op. cit., p. 422

³²³ Balasie preotul, Athanasie Patriarhul, Panaghiot Halatzoglou, Ioanis Trapezuntis, Daniil, Iacov, Petru Peloponesiu, Petru Vizantie

³²⁴ **Στάθης Γρ. Θ.,** Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ στὴ λατρεία καὶ στὴν ἐπίστημη... op. cit., p. 421

³²⁵ ibidem, p. 39

³²⁶ Daniil subliniază caracterul cântărilor sale ca fiind « ἐκκλησιαστικά» cf. Ms gr.BAR 100, apud **Adriana Șirli,** Repertoriul..., op. cit., p. 39

³²⁷ **ms. gr. Xeropotamou 374**, fol. 1r-148r (apud **Στάθης Γρ. Θ.,** Τα χειρόγραφα..., op. cit., vol. I, 1975, p. 266)

³²⁸ **Adriana Șirli,** Repertoriul tematic..., op. cit., p. 37

³²⁹ ibidem, p. 39

cazul autorilor români și de Mihalache Moldovlahul³³⁰. În Biblioteca Academiei Române, dogmaticile lui Daniil Protopsaltul sunt întâlnite în două manuscrise psaltice grecești, nr. 100 și 838.

Anastasimatarul lui Iakov Protopsaltul (1776), discipol și el al lui Daniil Protopsaltul, este compus după principiul păstrării modelelor vechi, într-o nouă interpretare. Dogmaticile la care facem referire se regăsesc în Doxastarul lui Iakov ale cărui cântări sale au fost exghisite de către Reformatori (Hurmuz după 1814) în stilul argon și mai târziu în secolul XX de către Simon Karas în stilul syntomon. Acestea se află în 4 manuscrise grecești din Biblioteca Academiei Române (ms. gr. 18, 778, 841 și 956)

Anastasimatarul lui Petru Lampadarie (1777) parvenit în forma sa completă, continuă stilul celui al lui Daniil Protopsaltul³³¹. În paralel, circulă și versiunea lui Hrisafi cel Nou, însă prin Daniil Protopsaltul și urmașii săi (Petru Lampadarie) este impus deja un nou stil de cântare silabic, mult mai concis³³². În 1820, Petru Efesiu publică la București al său Neon Anastasimatarion prin care transpune în sistema nouă melosul Anastasimatarului lui Peloponesiu. În Biblioteca Academiei Române Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu se regăsește în 7 manuscrise grecești dintre care 3 în noua notație: (ms. gr. 120, 125, 152, 412, 748, 904 și 1460)

Anastasimatarul lui Dionisie Fotino³³³ (1809), care a avut între discipoli și pe Anton Pann, predând până la 1816 în București, când este înlocuit de Petru Efesiu – a fost transmis prin Anton Pann până în zilele noastre³³⁴. În creația lui Fotino, dogmaticile se regăsesc în cele două manuscrise grecești, fiind cuprinse în Anastasimatar: (ms. gr. 741-copiat de Anton Pann și ms. gr. 1310)

³³⁰ **Sebastian Barbu Bucur**, Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone, Editura Muzicală, București, 1989, p. 149

³³¹ ibidem, p. 41

³³² ibidem, p. 42

³³³ Despre Anastasimatarul lui Dionisie Fotino, (vezi- Διονυσίου Φωτεινού, Αναστασιματάριον Νέον, Επιμέλεια-Πρόλογος-Σχόλια από τον **Nicolae Gheorghîță** μουσικολόγο, Ιερά Σκήτη Αγίου Δημητρίου-Λάκκου, Αγίου Όρος, 2009; Nicolae Gheorghîță, The Anastasimatarion of Dionysios Photeinos, în rev. „Acta Musicae Byzantinae”, nr. 4/ mai 2002, pg. 97-107

³³⁴ **Anton Pann**, Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică, București, 1845, p. XXXIII

Circulația stihirilor dogmatice în Manuscrisele muzicale grecești din fondul Bibliotecii Academiei Române

Nr. Ms.	Anul scrierii	Copist	Tipul Manuscrisului	Autor Observații
Ms. gr. 18	Prima jumătate a secolului 19 (la f. 160r “μακαρίτου διδασκάλου-fericitul dascăl Iakov”)		Anthologia	“κεκραγάρια κύρ Ιακώβου, νὺν πρωτοψάλτου” (f. 31v), dogmaticile lui Iakov Protopsaltul: Eh I, f. 32r-33r; Eh II, f. 34r-v; Eh III, f. 35v-36r; Eh IV, f. 37r-v; Eh I plagal, f. 38v-39r; Eh II plagal, f. 40r-v; Eh III plagal, f. 41v-42r; Eh IV plagal, f. 43r-v;
Ms. gr. 100	Secolul 18		Anastasimatar Irmologhion Anthologia	“Κεκραγάρια εκκλησιαστικά σύντομα, μετά των δογματικών αυτών, ψαλλόμενα κατ’ ἔχον εἰρημολογικῶς” (f. 1r) (“Kekragariile bisericești, pe scurt, împreună cu dogmaticile lor, ce se cântă irmologic, pe cele opt ehuri”), Dogmaticile lui Daniil protopsaltul: Eh I, f. 1v-2r; Eh II, f. 3v-4r; Eh III, f. 5r-v; Eh IV, f. 7r-8r; Eh I plagal, f. 9r-10r; Eh II plagal, f. 11r-12r;

Ms. gr. 102	Sfârșitul secolului 17 - Începutul secolului 18		Propedie Anastasimatar Anthologia	Eh III plagal, f. 13r-14r; Eh IV plagal, f. 15r-16r; Însemnare a lui Anthimou Kondilitou din Prahova (cf. f. 210v-211v), Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, Eh I, f. 11r-12r; Eh II, f. 22v-23v; Eh III, f. 32v-34r; Eh IV, f. 44r-45v; Eh I plagal, f. 57r-58r; Eh II plagal, f. 68r-69r; Eh III plagal, f. 78v-79r; Eh IV plagal, f. 88r-89r;	Eh III plagal, f. 13r-14r; Eh IV plagal, f. 15r-16r;
Ms. gr. 120	Ante 1835 (f. 7v)		Anastasimatar	Însemnare a Cuviosului Ștefan Sichilari (Sachelarul?), (cf. f. 7v-8r), Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu, exighisit în Noua Metodă, (se păstrează din vechea notație streptonul), conține dogmaticile: Eh I, f. 2r-3r; Eh II, f. 11v-12r; Eh III, f. 21r-22r; Eh IV, f. 30v-31v; Eh I plagal, f. 42r-43r; Eh II plagal, f. 54r-v; Eh III plagal, f. 64v-65v; Eh IV plagal, f. 74v-75r;	Însemnare a Cuviosului Ștefan Sichilari (Sachelarul?), (cf. f. 7v-8r), Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu, exighisit în Noua Metodă, (se păstrează din vechea notație streptonul), conține dogmaticile: Eh I, f. 2r-3r; Eh II, f. 11v-12r; Eh III, f. 21r-22r; Eh IV, f. 30v-31v; Eh I plagal, f. 42r-43r; Eh II plagal, f. 54r-v; Eh III plagal, f. 64v-65v; Eh IV plagal, f. 74v-75r;
Ms. gr. 125	Prima		Anastasimatar	Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu-incomplet,	Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu-incomplet,

	jumătate a secolului 19 1820 pe copertă			exighisit în Noua Metodă, conține dogmaticile: Eh I, f. 4v-5r; Eh II, f. 11r-v;-partitura a rămas fără gorgoanele puse Eh III, f. 17r-v; Eh IV, f. 23v-24v; Eh I plagal, nu are Eh II plagal, nu are Eh III plagal, f. 39v-40r; Eh IV plagal, f. 44v-45r;
Ms. gr. 147	1729	ierodiaconul Melchisedec Pantokratorin os	Anastasimatar Anthologia	Însemnare importantă: “Septembrie 17, am venit la dascălul Mihalache, 1780” (f.296v) “καλωπιθέντα παρά κύρ Γερμανού αρχιερέως Νέων Πατρών”, („înfrumusețate de Gherman arhiereul Noilor Patre”) -atribuirea lui Gherman a înfrumusețării este eronată, ea aparține, de fapt lui Hrysafi cel Nou), Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile: Eh I, f. 15v-16r; Eh II, f. 20v-21r; Eh III, f. 25v-26v; Eh IV, f. 31v-32r; Eh I plagal, f. 37v-38r; Eh II plagal, f. 44r-44v; Eh III plagal, f. 49v-50r; Eh IV plagal, f. 54r-54v;
Ms. gr. 152	ante 1790	Însemnare la	Manuscris	“Αναστασιματάριον συντεθέν κατά το ύφος της του

	(cf. f. 132v)	f. 131v („Εγώ-sic!- ο Ναούμ-Eu, Naum”- Râmniceanu?)	compozit Anastasimatar (cf. coperta 1 “Această carte se chiamă Anastasimatar”)	Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας παρά του μουσικολογιωτάτου κύρ Πέτρου λαμπαδαρίου διά προσταγής του πανιερωτάτου και θεοπροβλήτου μητροπολίτου Προύσης, κυρίου Μελετίου”, (f. 4r) („Anastasimatar, compus, după ifosul Marii Biserici a lui Hristos, de către cel mai bun între muzicieni, kyr Petru lampadarul, la îndemnul preasfințitului și de Dumnezeu păzitului mitropolit al Prusei, kyr Meletie”) Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu, conține dogmaticile: Eh I, f. 6v-7r; Eh II, f. 14r-v; Eh III, f. 21r-22r; Eh IV, f. 28v-29v; Eh I plagal, f. 37v-38r; Eh II plagal, f. 47r-48r; Eh III plagal, f. 55v-56r; Eh IV plagal, f. 62r-63r;
Ms. gr. 412	Ante 1842 (cf. f. 21v)	Haralambie Morfiadou (cf. f. 93r)	Anastasimatar	“Αρχή συν Θεώ Αγίω. Αναστασιματάριον άπερ εμελουργήθη παρά κυρίου Πέτρου λαμπαδαρίου του Πελοπον(ν)ησίου, ήχος α΄, εκ του πα”, (f. 2r) („Începutul, cu Dumnezeu Cel Sfânt, al Anastasimeterului, care a fost compus de către kyr Petru lampadarul Peloponisiou, ehul I, de la pa”) Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu, exighisit în Noua Metodă, conține dogmaticile: Eh I, f. 4r-v;

Ms. gr. 622	1762	Ieromonahul Anania Lavriotul Zagorianos	Psaltichie(cf. f. 1r) Propedie Anastasimatar Anthologia	Eh II, f. 48r-v; Eh III, f. 25r-26r; Eh IV, f. 11v-12v; Eh I plagal, f. 38v-39v; Eh II plagal, f. 55v-56v; Eh III plagal, f. 32r-33r; Eh IV plagal, f. 18v-19v; “εγκαλωπισμός του κυρίου Χρυσάφου του Νέου πρωτοψάλτου”, (f. 10r) (“întinutsetare a lui kyr Hrysafi cel Nou, protopsaltul”) Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile: Eh I, f. 14r-15v; Eh II, f. 27v-28v; Eh III, f. 39r-40r; Eh IV, f. 49r-50v; Eh I plagal, f. 64r-65r; Eh II plagal, f. 79v-80v; Eh III plagal, f. 92v-93v; Eh IV plagal, f. 102v-103v;
Ms. gr. 640	Sfârșitul secolului 18 - Ante 1818		Propedie Anastasimatar Anthologia	Întinutare importantă: “Σάρυτμáινιλε, cinstite <u>párinte Iosif</u>, tare dor...de Sfinția voastră. Cum vă aflați? Eu, cu mila lui Dumnezeu, mă aflu bine...Nikolai psalt” (f. 3r) “Αρχή συν Θεώ Αγίω των σγχηρών αναστασίμων, καλωπισθέντα παρά κυρ Χρυσάφου του Νέου πρωτοψάλτου” (f. 11r) („Începutul, cu Dumnezeu Cel Sfânt, al stihurilor anastasime, înfrumusețate de

				către kyr Hrysafi cel Nou, protopsaltul”), Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, Eh I, f. 14r-15r; Eh II, f. 25r-v; Eh III, f. 36r-37r; Eh IV, f. 47v-49r; Eh I plagal, f. 61r-62r; Eh II plagal, f. 74v-75v; Eh III plagal, f. 87r-88r; Eh IV plagal, f. 97r-98r;
Ms. gr. 648	Prima jumătate a secolului 18		Anastasimatar Anthologia	Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, Eh I, f. 13v-15v; Eh II, f. 28v-29v; Eh III, f. 43v-45r; Eh IV, f. 59v-61r; Eh I plagal, f. 77r-78v; Eh II plagal, f. 95v-97r; Eh III plagal, f. 112v-113v; Eh IV plagal, f. 127r-128v;
Ms. gr. 649	Secolul 18	Kontiliou (f. 62r)	Anastasimatar (f. 108v, 135v)	Însemnare foarte importantă “Acestă Anastasimatar este a lui Ioniță cântărețu” (f. 135v), “fiusu lu popii, lu Anastasie” (f. 108) “Αρχή συν Θεώ Αγίω των κατ’ ἔχον κεκραγαρίων και αναστασίμων” (f. r) („Începutul, cu Dumnezeu Cel Sfânt, al kekragarilor, pe cele opt ehuri și al anastasimelor”),

				Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, Eh I, f. 11v-13v; Eh II, f. 28v-29v; Eh III, f. 44r-45v; Eh IV, f. 61r-62v; Eh I plagal, f. 79v-81r; Eh II plagal, f. 98r-99v; Eh III plagal, f. 114v-115v; Eh IV plagal, f. 127v-129r;
Ms. gr. 661	Ante 1792		Anastasimatar	“καλλωπισθέντα παρά του πρωτοψάλτου κύρ Χρυσάφου” (f. 12r), Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, (“infrumusețate de către protopsaltul kyr Hrysafi cel Nou): Eh I, f. 15v-17r; (Δόξα....este la f. 11v) Eh II, f. 26r-27r; Eh III, f. 37r-38r; Eh IV, f. 47v-48v; Eh I plagal, f. 58v-59v; Eh II plagal, f. 71r-72r; Eh III plagal, f. 82v-83r; Eh IV plagal, f. 91v-92v;
Ms. gr. 670	ante 1711	Psaltichie ce a aparținut mănăstirii Horezu	Stihirar cf. f. 3r	Dogmaticile din creația lui Hrysafi cel Nou f. 13r-27v
Ms. gr. 693	Secolul 18		Anastasimatar	“Αρχή συν Θεώ Αγίω των κατ’ἕχον στιχηρῶν

Ms. gr. 741	1853-1854	Anton Pann	Anthologia Doxastar	αναστασιμὸν” (f. 4r) („Începutul, cu Dumnezeu Cel Sfânt, al stihirilor anastasime, pe cele opt ehuri”), Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile: Eh I, f. 5r-v; Eh II, f. 9r-v; Eh III, f. 12v-13r; Eh IV, f. 17r-v; Eh I plagal, f. 21v-22r; Eh II plagal, f. 26r-v; Eh III plagal, f. 30v-v; Eh IV plagal, f. 33v-34r;
Ms. gr. 748	Începutul secolului 19		Anastasimatar	Anastasimatarul lui Dionisie Fotino, conține și o însemnare a lui Iosif Naniescu, din 1899, care certifică scrierea manuscrisului la data menționată (f.8v), conține și dogmaticile: Eh I, f. 3v-4v; Eh II, f. 12r-12v; Eh III, f. 19v-20r; Eh IV, f. 27v-28r; Eh I plagal, f. 34v-35v; Eh II plagal, f. 42v-43r; Eh III plagal, f. 49v-50r; Eh IV plagal, f. 55r-56r;
			Anastasimatar	Anastasimatarul lui Petru Peloponisiou, conține dogmaticile: Eh I, f. 2v-3v; Eh II, f. 40r-v;

				Eh III, f. 20v-21v; Eh IV, f. 9r-10r; Eh I plagal, f. 32r-33r; Eh II plagal, f. 46r-v; Eh III plagal, f. 26v-27r; Eh IV plagal, f. 15v-16r; • Iakov Protopsaltul, Vechea Metodă, Dogmatica lui Iakov Protopsaltul, Eh I, f. 28r-v; • “αναστάσιμα ψαλλόμενα εν τη εσπέρα της αγίας κυριακής του Πάσχα, ποίημα Γεωργίου του Κριτός”, -cf. f. 275r, („anastasime ce se cântă în seara sfintei duminici a Paștelui, facerea lui Gh. Criteanul”); Dogmatica lui Gheorghe Criteanul, Vechea Metodă Eh II, f. 272v-273r
Ms. gr. 778	Prima jumătate a secolului 19		Manuscris compozit	“ἰδοὺ καὶ τὸν κατ’ ἔχον δογματικά των οκτώ ἡχων”, (,iată și dogmaticile pe cele opt ehuri, ale celor opt ehuri”) Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, (“τέλος των δογματικών...”) („sfârșitul dogmaticilor...”) f. 8r-20r,
Ms. gr. 793 ³³⁵	Sfârșitul secolului 17 - Începutul secolului 18		Anthologia	“ἰδοὺ καὶ τὸν κατ’ ἔχον δογματικά των οκτώ ἡχων”, (,iată și dogmaticile pe cele opt ehuri, ale celor opt ehuri”) Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, (“τέλος των δογματικών...”) („sfârșitul dogmaticilor...”) f. 8r-20r,

³³⁵ Ozana Alexandrescu, (cf. Ozana Alexandrescu, Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVII-lea, Editura Arvin Press, București, 2005, pg. 46) îl datează în primele 2-3 decenii ale secolului 17, dar existența

Ms. gr. 795	1792?	Copiat în mânăstirea Cernica?		Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, Eh I, f. 10v-12v; Eh II, f. 24v-25v; Eh III, f. 37v-39r; Eh IV, f. 51v-53r; Eh I plagal, f. 67v-68v; Eh II plagal, f. 83v-85r; Eh III plagal, f. 98v-99v; Eh IV plagal, f. 110r-111v;
Ms. gr. 830	Ante 1762?		Anastasimatar Anthologia	Însemnare foarte importantă cu privire la anul morții protopsaltului Mihalache: “Acest anastasimatar a fost al răposatului ...Mihalachi. După cutremur, întru care a și murit” (f. 66r). Poate fi vorba despre cutremurul din anul 1812, an care pare a fi cea mai relevantă dată a morții lui Mihalache, întrucât, din anul 1808, avem o ultimă mărturie despre Mihalache Protopsaltul, care încă mai era în viață. În cuprinsul manuscrisului mai există și alte însemnări, probabil autografe de-ale lui Mihalache, care confirmă faptul că acest manuscris a fost în posesia lui Mihalache (cf. f. 6r, 41r) Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține

acestor dogmatici ale lui Hrysafi cel Nou, și a altor lucrări, compoziții ale lui Hrysafi, în interiorul manuscrisului, infirmă această datare, ea fiind mult prea timpurie.

Ms. gr. 838	Secolul 18			dogmaticile, Eh I, f. 10v-11r; Eh II, f. 12r-v; Eh III, f. 14r-v; Eh IV, f. 15v-16v; Eh I plagal, f. 17v-18v; Eh II plagal, f. 19v-20v; Eh III plagal, f. 21v-22r; Eh IV plagal, f. 23r-v; “του κύρ Δανιήλ πρωτοψάλτου” (“ale lui kyr Daniil protopsaltul”), Dogmaticile lui Daniil protopsaltul: Eh I, f. 91r-92r; Eh II, f. 93r-v; Eh III, f. 94v-95r; Eh IV, f. 96r-97r; Eh I plagal, f. 97v-98v; Eh II plagal, f. 99v-100r; Eh III plagal, f. 101r-102r; Eh IV plagal, f. 102v-103v;
Ms. gr. 840	1821	Theofil ieromonahul de la Socola	Anastasimatar	„Αρχή συν Θεώ Αγίω των μεγάλων κεκραγαρίων του κύρ Ιωάννου του Δαμασκηνού συν τοις αναστασίμοις, τω σαββάτῳ εσπέρας”, (“Începutul, cu Dumnezeu Cel Sfânt, al marilor kekrarii ale lui Kyr Ioan Damaschinul, împreună cu anastasimele, sâmbătă seară”), Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, Vechea Metodă, conține și dogmaticile lui Hrysafi;

Ms. gr. 841	Începutul secolului 19	(Manuscrisul provine de la M-rea Vorona) Însemnare pe f. 1r a unui oarecare Theofil ieromonahul Zagavias	Doxastar	Eh I, f. 14r-15v; Eh II, f. 29r-30r; Eh III, f. 43v-45r; Eh IV, f. 60r-62v; Eh I plagal, f. 79v-81r; Eh II plagal, f. 98v-100r; Eh III plagal, f. 116r-117v; Eh IV plagal, f. 130r-132r; “exighisis al lui Ioniță Pralea, fiind dascăl Socolii” (f. 159r), conține o serie de exighisiri realizate de Ioniță Pralea, în care apar exighisite și câteva incipituri de dogmatici: Eh III, f. 164-164v; Eh IV, f. 168-168v; Eh IV plagal, f. 171v-172r; “κεκράγῃα του αυτού () συντεταγμένα εκ των παλαιών και θεοτοκία τα πρώτα της οκτωήχου...”(f. 74r) (“kekragariile aceluiași, -Iakov Protopsaltul <i>n.n.</i>- prescurtate, după cei vechi, și theotokiile, primele, ale octoihului”), Doxastarul lui Iakov Protopsaltul, conține dogmaticile: Eh I, f. 76r-77v; Eh II, f. 80r-v; Eh III, f. 83r-84r; Eh IV, f. 86r-87v; Eh I plagal, f. 89v-90v;
-------------	---------------------------	---	----------	--

Ms. gr. 904	Sfârșitul secolului 18		Anastasimatar	Eh II plagal, f. 93r-94r; Eh III plagal, f. 96r-97r; Eh IV plagal, f. 99r-100v; „Αρχή συν Θεώ Αγίω του αναστασιματαρίου συντεθέντος κατά το όφος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, παρά κύρ Πέτρου λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, επ’ωφέλεια των χριστιανών...” („Începutul, cu Dumnezeu Cel Sfânt, al anastasimatarului, compus după ifosul Marii Biserici a lui Hristos, de kyr Petru lampadarul Peloponisiou, spre folosința creștinilor”) Anastasimatarul lui Petru Peloponisiou, conține dogmaticile: Eh I, f. 4r-5v; Eh II, f. 15v-16v; Eh III, f. 25r-26r; Eh IV, f. 36r-v; Eh I plagal, f. 47v-49r; Eh II plagal, f. 61v-62v; Eh III plagal, f. 73v-74v; Eh IV plagal, f. 83r-84r;
Ms. gr. 953	Secolelele 14 și 18		Stihirar	„Αρχή τα δογματικά κατ’ήχον, ποίημα Ιωάννου του Αμασκηνού”, („Începutul dogmaticilor, pe cele opt ehuri, facerea lui Ioan Damaschinul”), acest fragment este cuprins în Stihirarul de secol 14, Doar incipitul dogmaticii: Ehul I, f. 342v
Ms. gr. 956	Secolul 18		Anthologia	Doxastarul lui Iakov Protopsaltul,

			Doxastar	“κεκραγάρια κύρ Ιακώβου, νὸν πρωτοψάλτου”, (“kekragariile lui kyr Iakov, acum protopsalt”), Vechea Metodă, conține dogmaticile: Eh I, f. 277v-278v; Eh II, f. 279r-v; Eh III, f. 280v-281r; Eh IV, f. 282r-283r; Eh I plagal, f. 283v-284v; Eh II plagal, f. 285v-286r; Eh III plagal, f. 287r-v; Eh IV plagal, f. 288v-289r;
Ms. gr. 1096	1624	Iakov, arhiereul de Ganou și Hora	Anthologia	„Αρχή συν Θεῷ Αγίω και των κατ’ ἕχον θεοτοκίων ποιηθέντων παρά διαφόρων ποιητών” („Început cu Dumnezeu Cel Sfânt și al theotokiilor pe cele opt ehuri, compuse de diferiți compozitori”), Dogmatica eh I plagal, f. 200r-202r, „Αρκτέον δέ και των δογματικῶν θεοτοκίων των οκτώ ἕχων ποιηθέντων παρά διαφόρων ποιητών, τό μεν παρόν, ποιήμα κυρίου Ιωάννου λαμπαδαρίου του Κλαδά” („Începutul și al theotokiilor dogmatice, ale celor opt ehuri, compuse de diferiți compozitori, cea de față, facere a lui kyr Ioan lampadarul Klada”), Dogmaticile lui Kladas: Eh I, f. 246r-250v; Eh II, f. 250v-252r; Eh III, f. 254r-258r; Eh IV, f. 258r-264v, de Mihail Amyroutzi ;

				Eh II plagal, f. 264v-268v de Manouil Hrysafi; Eh III plagal, f. 268v-272r; Eh IV plagal, f. 272r-274r; Anastasimatarul lui Dionisie Foteino, conține dogmaticile: Eh I, f. 4r-5r; Eh II, f. 13r-v; Eh III, f. 21r-v; Eh IV, f. 29v-30r; Eh I plagal, f. 42v-43r; Eh II plagal, f. 52r-v; (fără <i>Δόξα...και νόv...</i>) Eh III plagal, f. 60r-v; Eh IV plagal, f. 68r-v;		
Ms. gr. 1310	1809-1811	Kostake (la cererea dascălului Petre Gâscă de la Mănăstirea Antim) ³³⁶	Anastasimatar	Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține și dogmaticile: Eh I, f. 9v-11r; Eh II, f. 24r-25r; Eh III, f. 38r-39v; Eh IV, f. 53r-54v; Eh I plagal, f. 69r-70v; Eh II plagal, f. 85r-86v; Eh III plagal, f. 99v-100v;		
Ms. gr. 1350	1808	Monahul Chesarie de la Căldărușani (cf. f. 120r)	Psaltichie cf. f. 120r Anastasimatar			

³³⁶ Pr. Drd. Alexandru-Marius Dumitrescu, Cântările vecerniei și utreniei din duminici-tradiție și continuitate, Teză de Doctorat, Catedra de Teologie Practică, Facultatea de Teologie Ortodoxă „Justinian Patriarhul”, Universitatea din București, 2009, p. 48

					Eh IV plagal, f. 111v-112v; Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține 2 dogmatici: Eh I, f. 163r-164v; Eh I plagal, f. 175v-177r; “Început cu Dumnezeu Cel Sfânt al ehului întâi, kekragaria cu anastasimele” (cf. f. 238r), se reia Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile: Eh I, f. 241r-242r Eh II, f. 251r-v; Eh III, f. 260r-261r; Eh IV, f. 270r-271r; Eh I plagal, f. 281v-282v Eh II plagal, f. 292v-293v; Eh III plagal, f. 303r-v; Eh IV plagal, f. 311v-312v; Vezi Moldoveanu, pg. 142
Ms. gr.-rom. 1355	Sfârșitul secolului 18 - Începutul secolului 19		Anthologia Anastasimatar		“Αναστασιματάριον συντεθέν κατά το ὕφος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας παρά του μουσικολογιωτάτου κύρ Πέτρου λαμπαδαρίου διά προσταγής του πανιεροτάτου και θεοπροβλήτου μητροπολίτου Προύσης κυρίου κύρ Μελετίου” („Anastasimatarul, compus după ifosul Marii Biserici a lui Hristos, de către muzicologhiotatul -cel mai bun între muzicieni n.n.- kyr Petru lampadarul, la îndemnul preasfințitului și de Dumnezeu alesului - investitului n.n. – mitropolitul Prusei, kyr
Ms. gr. 1460	Începutul secolului 19 cf. Moldovea nu p. 145		Anastasimatar		

				Meletie") Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu, Vechea Metodă, conține și dogmaticile, Eh I, f. 5r-6v; Eh II, f. 18r-19r; Eh III, f. 30r-31r; Eh IV, f. 43r-45r; Eh I plagal, f. 59v-61r; Eh II plagal, f. 75v-77r; Eh III plagal, f. 89v-90v; Eh IV plagal, f. 100r-101r; Însemnări importante: • „ἐκ τῶν τοῦ Καλλίστου ιερομονάχου, τοῦ μουσικοῦ καὶ ηγουμένου τῆς μονῆς τῶν Κομάνων βυβλίων, 1722” (din cărțile lui Kallist ieromonahul, muzicianul și egumenul mănăstirii Comanilor-<i>Comana-Giurgiu</i>) - <i>probabil Kallist, ieromonahul de la mănăstirea Mărgineni, copistul ms. gr. EBE, nr. 2213</i> • „Această cârtică, ce să chiamă papadichie, am dăruit lui Konstantin, ucenicului meu, pentru ca să mă pomenească, 1736, Kallistos, ieromonahul muzicianul” (f. 174v) – <i>să fie vorba despre Constantin Protopsaltul, ca ucenic al lui Kalist</i>? • „Ἀρχὴ συν Θεῷ καὶ τῶν κατ’ ἄχρον θεοτοκίων ποιηθέντων παρὰ διαφόρων ποιητών...” (f. 175r) („Începutul, cu Dumnezeu Cel Sfânt, și al
Ms. gr. 1477	Ante 1722	? Kallist Ieromonahul	Anthologia	

				theotokiilor, pe cele opt ehuri, compuse de către diferiți compozitori...”) Conține dogmatica ehului I plagal „δογματικόν ποιηθέντων κύρ Μανουήλ του Χρυσάφου, ωραίον, α΄πλ., <i>Εν τη ερροθρά θαλάσση</i>” (f. 188r) („dogmatică compusă de kyr Manouil Hrysafi, frumoasă, ehul I plagal, <i>În Marea Roșie</i>”) Ehul I plagal, (f. 188r-189v)
Ms. gr. 1506	1770	Nanu din Kastoria (cf. f. 103v)	Anastasimatar (cf. f. 103v)	Anastasimatar înfrumusețat de Hrysafi cel Nou conține și dogmaticile: Eh I, f. 13r-14r; Eh II, f. 24r-25r; Eh III, f. 34v-36r; Eh IV, f. 47r-48r; Eh I plagal, f. 60r-61v; Eh II plagal, f. 74r-75r; Eh III plagal, f. 86r-v; Eh IV plagal, f. 96r-97r;
Ms. gr. 1507	Secolul 18		Propedie Anastasimatar	Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, Vechea metodă, conține dogmaticile, Eh I, f. 11v-12r; Eh II, f. 18v-19r; Eh III, f. 25v-26r; Eh IV, f. 33r-34r; Eh I plagal, f. 40v-41r; Eh II plagal, f. 48v-49r; Eh III plagal, f. 55v-56r; Eh IV plagal, f. 61v-62v;

Ms. gr. 1509	Secolul 18		Anthologia	“Αρχή των κατ’ ἔχον δογματικῶν θεοτοκίων” („începutul theotokiilor dogmatice, pe cele opt ehuri”) din Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, f. 29v-41v
Ms. gr. 1511	Ante 1804		Anastasimatar (cf. f. 69r, 108r) Anthologia	Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, Eh I, f. 9v-11r; Eh II, f. 19r-20r; Eh III, f. 27v-28v; Eh IV, f. 38r-39r; Eh I plagal, f. 47r-48r; Eh II plagal, f. 41r-42r (fără Δόξα...Και νόν...) Eh III plagal, f. 68v-69v; Eh IV plagal, f. 75r-76r;
Ms. gr. 1519	1812-1818	Copiat la Cozia de Ioan cântărețul	Anastasimatar	Anastasimatarul lui Hrysafi cel Nou, conține dogmaticile, Eh I, f. 13r-14v; Eh II, f. 26r-27r; Eh III, f. 39r-40v; Eh IV, f. 55r-57v; Eh I plagal, f. 73v-75r; Eh II plagal, f. 92r-93v; Eh III plagal, f. 107v-109r; Eh IV plagal, f. 121v-123v;

Bibliografie:

Alexandrescu, Ozana, Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVII-lea, Editura Arvin Press, București, 2005

Bucur-Barbu, Sebastian, Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României, în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original autohton, București, 1989

Camariano, Nestor, Catalogul manuscriselor grecești, (BAR 831-1067), tom. II, București, 1940

Caratașu, Mihai, Catalogul manuscriselor grecești din Biblioteca Academiei Române, (BAR 1067-1350), vol. III, București, 2004

Dumitrescu, Pr. Drd. Alexandru-Marius, Cântările vecerniei și utreniei din duminici-tradiție și continuitate, Teză de Doctorat, Catedra de Teologie Practică, Facultatea de Teologie Ortodoxă „Justinian Patriarhul”, Universitatea din București, 2009

Litzica, Constantin, Catalogul manuscriptelor grecești, Edițiunea Academiei Române, București, 1909

Moldoveanu, Pr. Prof. Dr. Nicu, Catalogul general al manuscriselor muzicale vechi bizantine din România, București, 1973, (dactilografiat, achiziționat de Biblioteca Națională a României)

Idem, Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română, Manuscrisele muzicale vechi bizantine din România (grecești, românești și româno-grecești) până la începutul secolului al XIX-lea. Teză de doctorat, în rev. “Biserica Ortodoxă Română”, 1-2/1974

Ștrempel, Gabriel, Catalogul manuscriselor românești- B.A.R., 1-1600, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978

Idem, Catalogul manuscriselor românești- B.A.R., 1601-3100, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983

Idem, Catalogul manuscriselor românești- B.A.R., 3101-4413, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987

Idem, Catalogul manuscriselor românești- B.A.R., 4414-5920, Editura Științifică, București, 1992

REFLECTAREA SĂRBĂTORII LUMINILOR ÎN CULEGEREA *THE ULTIMATE JEWISH PIANO BOOK*

Prof. drd. Valentin Ghiță
Cluj

Summary

The Reflection of the Holiday of Lights in The *Ultimate Jewish Piano Book*

Hanukah, also named the *Holiday of Lights*, marks the victory of the Jews over the Maccabees and, implicitly, over the Greeks. As it doesn't imply ceasing work, Hanukah is, in fact, a semi-holiday and it presents five characteristic elements: the candlestick with eight branches, the spinning top with the letters Nun, Ghimel, He and Pe, Hanukageld, the cards game and the oil-rich meals.

The article is structured in two sections, followed by conclusions and bibliography. The first consists in a presentation of Hanukah and the second in the analyze of three representative songs from the collection of Jewish songs *The Ultimate Jewish Piano Book*, made up by Velvel Pasternak and published in New York in 1998: Hanukah Candle Blessings, Ner Li and Sevivon. Their arrangement is structured on two main components: the melodic one and the harmonic one. In the first song – “Hanukah Candle Blessings” – the melodic component is totally assumed by the solo voice, the piano having a preponderantly homophone writing, similar to a choral song. From the desire of avoiding the stagnation of all the voices, the harmonic component is divided – sometimes – in a proper harmonic plane and one that assures the rhythmic complementarily. In the case of the other two songs, the melodic component is sung in unison (with very few exceptions) by the solo voice and the piano. The harmonic one presents:

- Either a preponderantly homophone writing, similar to a choral song, but a ‘continuo’ type
- or an isorythmic one, but which uses latent polyphony

in both cases being present a fragmentary underlining plane, discrete in ‘Ner Li’, obvious in ‘Sevivon’. In this latter case, we can speak about two virtual sonant planes concerning the harmonic component.

Keywords: Hanukah Jewish Book Ner Li Sevivon

SĂRBĂTOAREA LUMINILOR (HANUKA) – PREZENTARE GENERALĂ

Termenul de Hanuka vine de la rădăcina Het – Nun – Kaf¹. Conform altor interpretări, termenul de Hanuka este rezultatul contopirii a două cuvinte: hanu² (am încetat³) și ka⁴ (numărul 25). Sărbătoarea de Hanuka marchează victoria⁵ macabeilor asupra monarhiei seleucide și, implicit, a grecilor. Cuvântul de bază corespunzător rădăcinii Het – Nun – Kaf este **hinuh**⁶. Legenda spune că în timpul purificării Templului din Ierusalim – profanat în perioada 168-167 de către greci – a fost găsită o căniță cu ulei de măsline, necesar lumânărilor din lăcașul de cult. Cantitatea de ulei era mică; cât pentru o zi, ori pentru purificarea templului erau necesare 7 zile, interval în care candela trebuia să ardă⁷. Și, totuși, uleiul – care, în condiții normale, ar fi ajuns doar pentru o zi, a întreținut flacăra timp de 8 zile. Pentru a celebra minunea amintită mai sus, care a avut loc în perioada 25 kislev – 3 tevet⁸, în fiecare an, în intervalul de timp respectiv, se aprind 1 – 8 lumânări, în progresie sau, mai rar, în regresie geometrică. Din acest motiv, Hanuka mai este denumită *Sărbătoarea Luminilor*. Ritualul aprinderii lumânărilor este următorul:

1. se aprinde lumânarea ajutătoare, numită **șamaș**
2. cu șamaș-ul se aprind lumânările propriu-zise

Dacă se optează pentru ordinea crescătoare, înseamnă că, în prima seară se aprinde o lumânare, în a doua două și așa mai departe până în a opta seară

¹ În limba ebraică, rădăcina majorității cuvintelor are trei litere iar alfabetul este alcătuit numai din consoane.

² Rădăcina Het – Nun

³ Se referă la acțiunile militare care au avut loc împotriva grecilor în perioada respectivă.

⁴ Orice cuvânt de sine stătător are cel puțin două litere: în cazul de față este vorba de Kaf – He care, în acest caz, au și valoare fonetică și numerică: Kaf = 20, He = 5. Litera He, nu are valoare fonetică atunci când se află la sfârșitul cuvântului, dar preferă să fie precedată de sunetul A. Rezultă, astfel, silaba **ka**.

⁵ În anul 165 î. e. n.

⁶ care se traduce prin inaugurare, dedicație, dar și educație.

⁷ O altă teorie susține că intervalul de 8 zile ar fi fost determinat de timpul necesar parcurgerii distanței de la Ierusalim la plantațiile de măslini, care se găseau în Galileea. Mai există o ipoteză conform căreia Hanuka ar fi o traducere a Sukotului (Tabernacolele sau Sărbătoarea Colibelor) cu aproape 10 săptămâni având în vedere că, în perioada Sărbătorii Colibelor au avut loc lupte.

⁸ Raportat la calendarul gregorian, perioada sărbătorii de Hanuka este cuprinsă între sfârșitul lunii noiembrie și sfârșitul lunii decembrie, în funcție de an; din acest motiv, Sărbătoarea Luminilor a fost influențată de Crăciun.

când ard toate cele 8 lumânări⁹. În situația în care se dorește o ordine descrescătoare (utilizată mult mai rar decât cea crescătoare) atunci, ca și în cazul precedent, se aprinde, mai întâi, lumânarea ajutătoare, dar în prima seară se aprind toate cele 8 lumânări propriu-zise, în a doua seară șapte etc.¹⁰

Indiferent dacă se recurge la ordinea crescătoare sau descrescătoare, trebuiesc îndeplinite următoarele condiții:

- Aprinderea să aibă loc la lăsarea întunericului¹¹
- Lumânările să ardă minim 30 de minute
- Să fie văzute; în mod normal, acestea trebuie văzute minim o jumătate de oră de către o altă persoană decât cea care le-a aprins; frecvent, lumânările de Hanuka se așează în ferestre, pentru a putea fi observate de trecători

Există 5 elemente caracteristice sărbătorii de Hanuka: Sfeșnicul cu 8 brațe, titirezul, jocul de cărți, banii de Hanuka și preparatele culinare cu mult ulei

Sfeșnicul cu 8 brațe poartă denumirea de hanukie (hanuchie) și este foarte asemănător cu Menora¹², având:

- un corp central
- 8 brațe laterale, 4 pe o parte, 4 pe cealaltă

Pe corpul central se așează lumânarea ajutătoare¹³ iar pe celelalte 8 restul lumânărilor

Titirezul. Caracteristic pentru titirezul Hanukăi este grupul de litere

- Nun
- Ghimel
- He
- Pe

care înseamnă Nes Gadol Haia Po (mare minune a fost aici). Conform unor surse, jucăria ar avea proveniență hindusă răspândindu-se pe teritoriul Germaniei în secolul XV. Inscripția cuprindea literele N, G, H și P, semnificația acestora fiind Nicht (nimic) Ganz (întreg) Halb (jumătate) Steib ein (pune o carte). Inscripția respectivă, transcrisă în ebraică a devenit Nun, Ghimel, He și Șin (Nes Gadol Haia Șam = mare minune a fost acolo)

⁹ Ordinea aprinderii este de la dreapta la stânga.

¹⁰ În ambele cazuri, numărul total al lumânărilor este de 44.

¹¹ Când e Șabat, lumânările sunt aprinse înaintea celor de Șabat, cu aproximativ o jumătate de oră

¹² Sfeșnicul cu 6 brațe.

¹³ Aceasta trebuie să fie mai sus decât restul lumânărilor.

ulterior, litera Șin fiind substituită cu Pe, rezultând Nes Gadol Haia Po (mare minune s-a petrecut aici¹⁴).

Jocul de cărți. Distracția respectivă nu era privită cu ochi buni de morala iudaică¹⁵, însă era permisă în cadrul sărbătorilor de Hanuka și Purim. Este practicat mai ales de copii

Hanukageld. Este, de regulă, un cadou sub forma unei sume de bani. Originea acestuia se găsește în Polonia secolului XVII când părinții copiilor evrei îi plăteau pe profesori prin intermediul acestora. Suma de bani pe care o primea copilul cuprindea, pe lângă taxa care trebuia să o achite preceptorului, și un comision. Sub influența Crăciunului¹⁶, Hanukageld poate consta în:

- bani de ciocolată
- cadouri

Preparatele culinare bogate în ulei¹⁷. Cele mai des utilizate sunt:

- Sufganiot (gogoși umpluți cu dulceață)
- Latkes / Levivot (chiftelele de cartofi)

¹⁴ Teoretic, evreii din Israel intonează Nes Gadol Haia Po (mare minune s-a petrecut aici) în timp ce aceia din diasporă nes Gadol Haia Șam (mare minune a fost acolo). Practic, s-a încetățenit varianta Nes Gadol Haia Po.

¹⁵ Jocul de cărți era considerat pierdere de vreme deoarece timpul alocat acestei activități putea fi utilizat pentru muncă. În plus, de Șabat sunt interzise orice activități care aduc modificări asupra mediului, motiv pentru care trebuia fructificat orice interval de timp în care se putea munci.

¹⁶ Sărbătoarea Luminilor mai este denumită – impropriu – Crăciunul Iudaic, sorgintea Crăciunului fiind total diferită de cea a sărbătorii de Hanuka.

¹⁷ În ideea comemorării minunii

ANALIZA CÂNTECELOR¹⁸

1. HANUKA CANDLE BLESSINGS¹⁹ (BINECUVÂNTAREA SĂRBĂTORII DE HANUKA)

Traducerea textului

*Binecuvântat fie Domnul Dumnezeu Nostru, Regele Universului
Tu, care ne-ai poruncit să aprindem lumânările de Hanuka,
Tu, care ne-ai arătat miracole părinților noștri în zilele acelea,
Tu, care ne-ai dat viață și ne-ai adus în vremea aceasta*

Schema generală a formei: quasi-rondo

Articulația muzicală	Măsura
Introducerea	1 – 2
Refrenul	2 – 4
Episodul I	6 – 9
Refrenul	9 – 11
Episodul II	12 – 19
Episodul I	20 – 24
Refrenul	24 – 26
Episodul III	27 – 30
Coda	31 – 32

Acesta este, însă, este structurat pe trei secțiuni mari, flancate de o introducere și de o codă, după cum urmează:

Componenta rondoului	Secțiunea mare	Măsura
Introducerea		1 – 2
Refrenul	<u>A</u>	2 – 4
Episodul I		6 – 9
Refrenul	<u>B</u>	9 – 11
Episodul II		12 – 19

¹⁸ Se au în vedere trei piese din culegerea *The Ultimate Jewish Piano Book*

¹⁹ Este traducerea în engleză a sintagmei Birhot Hanuka

Episodul I		20 – 24
Refrenul	<u>Av</u>	24 – 26
Episodul III		27 – 30
Coda		31 – 32

Organizarea sonoră: Re major cu elemente ionice

Introducerea²⁰ – strict instrumentală – este primul motiv al refrenului. Cuprinde

- Un plan melodic
- Unul armonic

Acesta din urmă putând fi considerat ca fiind format din două componente²¹: basul și acordurile. Ideea structurării discursului muzical pe două planuri se menține și după intrarea vocii solistice, cu mențiunea că:

- Planul melodic revine aproape în totalitate partidei vocale²²
- Există tendința divizării componentei armonice în două sub-componente: a registrului grav, adică a mâinii stângi (care poate implica două voci sau doar basul) și a registrului acut (care implică mai multe voci)
-

Hanukah Candle Blessings

In recitative style

Traditional
Liturgy
Arr: E. Kalendar

D

Ba - ruch a - ta A - do - nai E - lo

Birhot Hanuka. Măsurile 1 – 3

²⁰ Măsurile 1 – 2

²¹ Datorate polifoniei latente

²² Exceptând măsura 29

Refrenul (măsurile 2 – 4) este o idee muzicală de două măsuri, structurat pe două motive:

- Unul cuprins între a doua jumătate a timpului 4 al celei de-a doua măsuri și prima jumătate a timpului 4 din măsura a treia
- Unul care se întinde între a doua jumătate a timpului 4 din măsura a treia și sfârșitul măsurii a patra

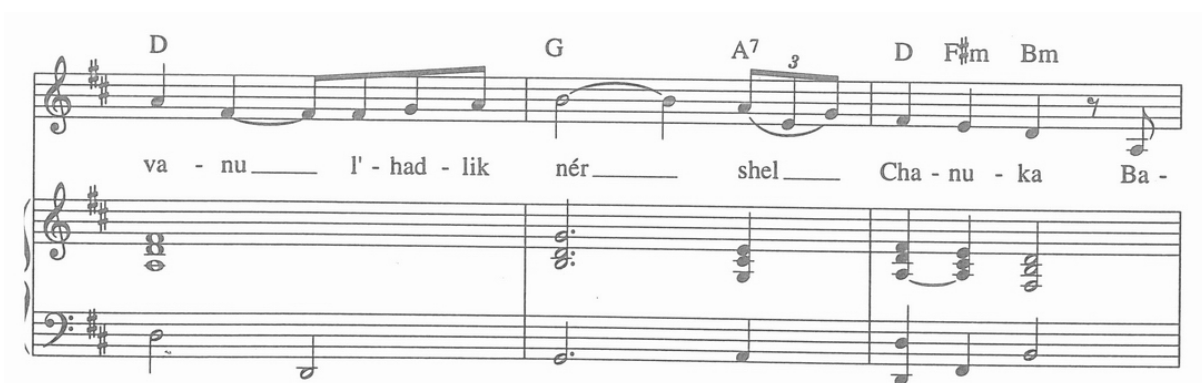
Aparent, refrenul se termină pe pătrimea cu punct, adică durează până la prima jumătate a timpului 4 aferent celei de-a patra măsuri. Totuși, așa cum se va vedea pe parcurs, și ultima optime din a patra măsură aparține tot refrenului.

Episodul I are o extensie de 5 măsuri²³. Acesta cuprinde un motiv care, pe undeva, continuă refrenul (măsurile 5, 6), fiind o lărgire exterioară a refrenului și episodul propriu-zis (măsurile 7 – 9). Aparent, este vorba de o inflexiune în si minor, ținând cont că acordul precedent are, în cifraj²⁴, semnul # care, în mod normal, indică terța alterată suitor. În cazul de față, diezul din cifraj se referă la fundamentală, fapt întărit de litera **m** care arată că este acord minor. Practic, este vorba de o cadență III-VI care substituie cadența evitată V-VI modalismul fiind, astfel, mai pronunțat decât în cazul unei cadențe evitate.

Birhot Hanuka. Măsurile 4 – 6

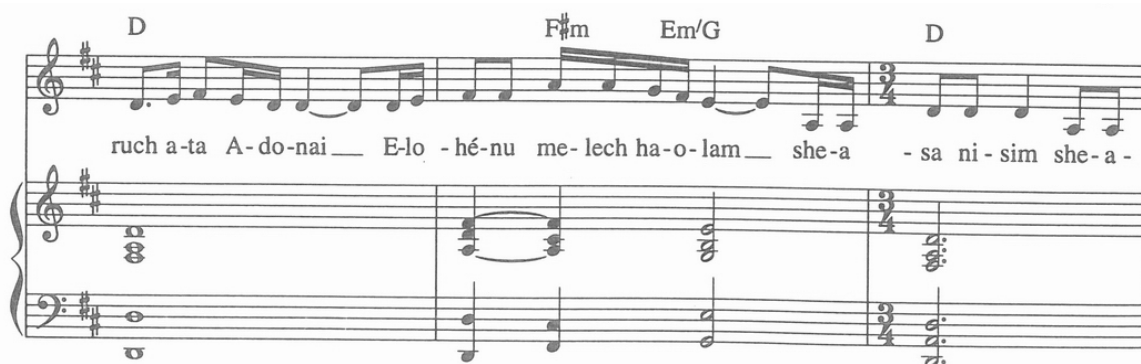
²³ Măsurile 5 – 9

²⁴ De fapt, aici – ca și în cazul majorității cântecelor, avem o codificare pe care o putem numi absolută (fundamentală acordurilor este definită ca atare, prin notația literală) spre deosebire e cea relativă care precizează fundamentală în funcție de tonica tonalității, prin indicarea treptei și, evident, diferită de cifrajul baroc, care indică doar intervalele față de bas.



Birhot Hanuka. Măsurile 7 – 9

Refrenul²⁵ (măsurile 9 – 11) este aproape identic cu cel din măsurile 2 – 4; diferă fundamentul armonic. De asemenea, se poate observa că ultima jumătate a timpului 4 din măsura 11 (care constituie echivalentul ultimei jumătăți a timpului 4 din măsura a patra) este alcătuită din două șaisprezecimi. Totuși, durata totală a acestora, precum și înălțimea (la din octava mică, la fel cu omologul lor din măsura 4) indică apartenența celor două șaisprezecimi la refren, nu la episodul următor. Refrenul, împreună cu episodul prim, formează prima secțiune a cântecului.



Birhot Hanuka, măsurile 10 – 12

Al doilea episod (măsurile 12 – 19) este, considerabil, mai extins în raport cu celelalte două. Este structurat bifrazic (măsurile 12 – 15, respectiv 16-19 ambele fraze cu caracter antecedent) fiind urmat de repetarea episodului I (măsurile 20-24) care, în acest caz, îndeplinește rolul frazei consecvente. Între cele două episoade nu se interpune refrenul, motiv pentru care, la schema generală a formei, am utilizat sintagma *quasi-rondo*, nu *rondo*. A doua apariție a refrenului²⁶, al doilea episod²⁷ și revenirea primului

²⁵ prima revenire a acestuia

²⁶ măsurile 9-11; prima revenire a acestuia

episod²⁸ fără interpunerea refrenului, așa cum ar fi fost de așteptat, alcătuiesc secțiunea mediană a cântecului²⁹.

Birhot Hanuka, măsurile 13 – 15

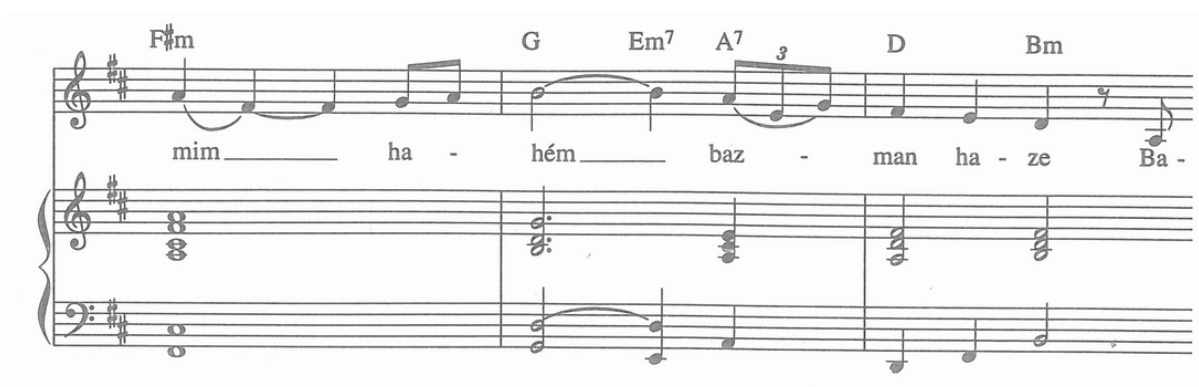
Birhot Hanuka, măsurile 16 – 18

Birhot Hanuka. Măsurile 19 – 21

²⁷ măsurile 12-19

²⁸ măsurile 20-24

²⁹ Practic, între refren (mai bine zis repetarea refrenului) și repetarea episodului I se interpune episodul al doilea.



Birhot Hanuka. Măsurile 22 – 24

Refrenul³⁰ (măsurile 24 – 26) are o fizionomie aproape identică cu cea din măsurile 2 – 4 și 9 – 11, dar apar unele diferențe din punct de vedere armonic. Se poate observa o tendință de separare a basului în raport cu planul armonic; a se vedea măsura 25.



Birhot Hanuka. Măsurile 25 – 27

Al treilea episod (măsurile 27 – 30) prezintă similitudini cu cel de-al doilea, însă diferă metrul și extinderea. Dacă cel de-al doilea episod este în 3/4 și are o întindere a unei perioade³¹, acesta este mult mai scurt (doar 4 măsuri) și păstrează măsura refrenului: 4/4.

³⁰ Ultima revenire a acestuia

³¹ 8 măsuri

Em F#m Bm Gm⁶ D/A A⁷ D

ki - ma - nu v' - hi - gi - a - nu laz - man ha - ze

Birhot Hanuka. Măsurile 28 – 30. Se observă dublarea vocii de către discantul pianistic³² în măsura 29

A treia revenire a refrenului, împreună cu cel de-al treilea episod constituie secțiunea finală a cântecului. Aceasta este urmată de o codă (măsurile 31 – 32) – strict instrumentală – bazată pe materialul celui de-al treilea episod:

© Tara Music. All rights reserved

Birhot Hanuka. Măsurile 31 – 32

³² Termen folosit pentru a desemna vocea superioară a pianului

2. NER LI (LUMÂNAREA MEA)

Traducerea textului

*Lumânarea mică pe care o aprind
Va aduce lumină sărbătorii de Hanuka*

Schema generală a formei: bistrofic mare cu repriză

Strofa mare	Strofa mică	Fraza	Măsurile
introducere			1 – 4
<u>A</u>	A	a	5 – 8
		a'	9 – 12
	Av	av	13 – 16
		av1	17 – 20
<u>B</u>	B	b	21 – 24
		b	25 – 28
	Av'	av'	29 – 32
		av1'	33 – 36
epilog			37 - 40

Organizarea sonoră: Do Major³³

Introducerea (măsurile 1 – 4) este fraza consecventă³⁴ a ultimei articulații muzicale. Este încredințată doar pianului și prezintă două planuri sonore principale:

- Discantul
- Basul

Căroră li se adaugă unul median, prezent pe părțile tari ale timpilor. În cea de-a patra măsură, linia melodică trece de la discant la alt, ca urmare a încrucișării celor două voci superioare:

³³ Strofele Av aduc inflexiuni în la minor iar B modulația în Fa major.

³⁴ Cu unele modificări

Nér Li

Folktune
Arr: E. Kalendar

Em

Nér — li — nér li

Ner Li. Măsurile 1 – 6

În prima strofă simplă (A: măsurile 5 – 12) discantul pianistic și partida vocală coincid în totalitate, alcătuind planul melodic. Basul, asemenea introducerii, evoluează singur pe portativul aferent mâinii stângi³⁵. Acestor două componente ale discursului muzical – discantul și basul – li se adaugă cea de a treia³⁶ – de subliniere fragmentară – care vizează discantul³⁷. De această dată, însă, statutul acesteia este variabil. Astfel, în măsurile 6, 8, 10, 11 și 12 planul de subliniere fragmentară coincide cu cel melodic. În măsura 5 este prezent doar pe prima jumătate timpului 1 iar în măsura 7 pe primele jumătăți ale timpilor 1 și 2:

Dm⁷ G⁷ C Em Dm⁷ G⁷ Am

nér — li da - kik ba - cha-nu- ka né - ri ya - ir

Ner Li. Măsurile 7 – 12

A doua strofă simplă (Av: măsurile 13 – 20) aduce schimbări în ceea ce privește aranjamentul. Astfel:

³⁵ Scriitură de tip continuo

³⁶ Prezentă încă din introducere

³⁷ Procedeu utilizat frecvent de Edward Kalendar

- Planul median coincide cu cel melodic pe aproape toată durata strofei în cauză
- Apar diferențe pe plan ritmic, nu și melodic, între discantul pianistic și vocea solistică; a se vedea măsurile 13, 14 și 16

Ner Li. Măsurile 13 – 18

Rezultă, în ciuda diferențelor minore rezultate din lipsa coincidenței vocii solistice cu discantul, două planuri sonore:

- Vocile superioare
- Basul

În măsura 20, pe prima jumătate a primului timp, apar două sunete în registrul grav; basul este dublat la octava superioară. Se întrerupe, astfel, pentru scurt timp, scriitura de tip continuu:

Ner Li. Măsurile 19 – 24

Spre deosebire de A, B este alcătuită din strofe diferite. Una are caracter median iar cealaltă caracter recapitulativ, constituind repriza. Strofa B (măsurile 21 – 28) este alcătuită din două fraze identice din punct de vedere melodic și aduce tonalitatea subdominantei. Din punctul de vedere al aranjamentului, se observă o prezență preferențială a planului sonor median

pe părțile tari ale timpilor, exceptând măsurile 23³⁸ și 24³⁹. De asemenea, apar diferențe și în scriitura basului, fiind prezente sincope⁴⁰ (a se vedea măsurile 22⁴¹, 26⁴² și 28). Rezultă, astfel, o structurare a discursului muzical pe două componente principale și una secundară:

- Plan melodic; partida vocală și discantul pianistic coincid în totalitate
- Plan median de subliniere fragmentară, conturat mai clar decât în strofa A

• Basul

The image shows a musical score for measures 25-30. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano line (grand staff). The vocal line has lyrics: 'la la la la la la la la la la ba - cha - nu - ka né -'. The piano line features chords and arpeggiated figures. Chords indicated above the vocal line are: F, C7, F, Gm7, C7, F, E7, and Am. The piano line has a bass line with eighth and sixteenth notes, and a treble line with chords and arpeggiated figures.

Ner Li. Măsurile 25 – 30

Strofa cu caracter recapitulativ – Av' (măsurile 29 – 36) – prezintă deosebiri față de Av doar la partida pianului. Partea vocală e identică. Din acest motiv nu există coincidență totală între partida vocală și discantul pianistic, însă diferențele sunt minore. În măsura 31 vocea intonează – pe sunetul si – două pătrimi în timp în timp ce discantul pianistic intonează același sunet, dar cu durata de doime; de această dată, partida vocală evită stagnarea⁴³. La măsura 33, situația e asemănătoare. Vocea solistică intonează, pe sunetul sol, o pătrime și o optime în timp ce discantul pianistic are, pe același sunet, o pătrime cu punct. În ceea ce privește măsura 36, acolo partida vocală intonează sunetul do din octava centrală, cu durata de doime în timp ce pianul intonează un arpeggiu:

³⁸ Unde, datorită sincopei, apare și pe a doua jumătate a timpului 2; complementaritatea ritmică este realizată, în acest caz, de bas

³⁹ Planul sonor median are un mers de optimi egale realizând, astfel, complementaritatea ritmică.

⁴⁰ Acestea (sincopele) apar și în strofa Av'

⁴¹ Sincopa prezentă la bas este imitată la vocile superioare în măsura următoare.

⁴² Idem

⁴³ Basul are sincopă.

ri ya - ir ba - cha - nu - ka shi - rim a - shir

Ner Li. Măsurile 31 – 36

Epilogul (măsurile 37 – 40) are extensia unei fraze derivând din consecvența ultimei articulații muzicale. Deși, în măsurile 37 și 38, discantul are un desen melodic diferit de vocile mediane, se poate considera că acesta⁴⁴ implică două planuri sonore:

- Vocile superioare, cu tendința separării acestuia în discant și voci mediane
- Basul

© Tara Music. All rights reserved

Ner Li. Măsurile 37 – 40

⁴⁴ Epilogul

3. SEVIVON (TITIREZUL)

Traducere textului:

Învârte-te, titirez

Sărbătoarea de Hanuka e minunată

Învârte-te aici și acolo,

Că o minune mare a avut loc aici

Este o sărbătoare plină de bucurie pentru poporul întreg

Că aici s-a petrecut o minune mare

Schema generală a formei: Bistrofic mic

Strofa	Fraza	Măsurile
Introducerea		1 – 4
A	a	5 – 8
	a'	9 – 12
B	b	13 – 16
	b'	17 – 20
Epilogul		21 – 24

Organizarea sonoră: do minor

Spre deosebire de cântecele precedente, componenta mediană a discursului muzical se regăsește atât în registrul acut⁴⁵, cât și în cel grav⁴⁶. Din acest motiv, deși, teoretic, există cele trei componente întâlnite în majoritatea cântecelor anterioare⁴⁷, de această dată, se tinde spre două planuri sonore:

- Unul melodic
- Unul armonic

Fapt observabil deja din introducere; se poate constata repartizarea planului median ambelor registre:

⁴⁵ Mâna dreaptă

⁴⁶ Mâna stângă

⁴⁷ Melodică, mediană și gravă, aceasta din urmă evoluând în polifonie latentă

S'vivon



Sevivon. Măsurile 1 – 4

Prima strofă (A: măsurile 5 – 12) este o perioadă bifrazică, pătrată, consecventa fiind asemănătoare antecedentei. În fraza antecedentă (măsurile 5 – 8), partida vocală evoluează la unison cu discantul pianistic. Ba mai mult, se poate observa tendința de individualizare a planului melodic în raport cu restul discursului, motiv pentru care aranjamentul tinde spre două componente:

- Melodică
- Ostinată cu subliniere fragmentară; de fapt, este vorba de planul contratimpat care, de această dată nu subliniază discantul, ci basul:



Sevivon. Măsurile 5 – 9

În cadrul consecventei (măsurile 9 – 12) componenta melodică⁴⁸ nu mai este atât de bine conturată deoarece o parte a componentei contratimpate se regăsește și în registrul acut:

⁴⁸ Are loc chiar o tendință de individualizare a partidei vocale de discantul pianistic acolo unde vocea stagnează; a se vedea măsurile 9, 10 și 12.

hu chag tov s' - vi - von sov sov sov chag sim - cha hu la - am

Sevivon. Măsurile 10 – 14

Strofa B (măsurile 13 – 20) are, ca și prima, o alcătuire bifrazică, frazele fiind asemănătoare. Planul melodic este prezent aproape pe toată durata strofei⁴⁹, dar nu este individualizat atât de clar ca în antecedenta primei strofe. Se tinde chiar către un singur plan, având în vedere că, pe timpi, basul este dublat, frecvent, de o voce mediană inferioară. Totuși, având în vedere că dublarea basului se efectuează la octavă – deci, e perceput ca un unison mai amplu – iar pe de altă parte, planul contratimpat este prezent pe jumătățile slabe ale timpilor cu alte intervale decât octava, discursul muzical nu poate fi considerat ca având o singură componentă ci două principale:

- Melodică
- Basul

Și una secundară – cea contratimpată – care, ca și în introducere, subliniază ambele componente, subliniază ambele componente, nu doar cea melodică:

nés ga - dol ha - ya sham nés ga - dol ha - ya sham chag sim - cha

Sevivon. Măsurile 15 – 19

⁴⁹ Diferențe apar doar în măsurile 18 și 20, unde partida vocală stagnează.

Coda (măsurile 21 – 24) prezintă afinități cu introducerea.



Sevivon. Măsurile 20 – 24

Din acest motiv, se poate considera că respectivul cântec este o arie cu ritornel.

CONCLUZII

1. Hanuka este o semi-sărbătoare (nu implică încetarea lucrului) care marchează victoria evreilor asupra macabeilor
2. Elementele caracteristice sărbătorii de Hanuka sunt sfeșnicul cu 8 brațe, titirezul cu literele Nun, Ghimel, He și Pe, Hanukageld, Preparatele culinare cu mult ulei și Jocul de cărți
3. Culegerea *The Ultimate Piano Jewish Book* cuprinde 8 secțiuni cărora li se adaugă o secțiune de texte adiționale. Cântecul analizat în lucrarea de față aparține celei de-a cincea: *Cântece de Hanuka*.
4. S-au avut în vedere trei cântece: *Binecuvântarea Sărbătorii de Hanuka*, *Lumânarea mea* și *Titirezul*.
5. Aranjamentul armonic cuprinde, în cazul primului cântec⁵⁰, două planuri sonore: melodic (vocea solistică) și armonic acompaniamentul, în maniera unui coral. La celelalte două, se distinge clar planul melodic (vocea solistică și discantul pianului) în timp ce restul vocilor⁵¹ alcătuiesc fie o singură componentă (planul armonic), fie două: basul și planul de subliniere fragmentară⁵². Este prezentă și polifonia latentă, observabil în *Sevivon*.

⁵⁰ *Birhot Hanuka*

⁵¹ prezente la pian

⁵² care, de mult ori, apare pe contratimp, ceea ce justifică sintagma de plan contratimpat atribuită acestuia

6. Fiecare dintre prezente în lucrare are o introducere și un epilog.
7. Structura cântecelor este, de regulă, bistrofică sau tristrofică

BIBLIOGRAFIE

1. *** A vocal Array. Israeli Songs Arranged For Choir By Gil Aldema. Modan Publishing House. Tel-Aviv, 2000
2. *** Beron Iahad. Shiron Leioval Tnuat Hashomer-Hatsair. Mifaley Tarbut Wechinuch Ltd. Tel-Aviv, 1963
3. *** Enciclopedia Iudaismului. Redactor coordonator: Geoffrey Wigoder. Editura Hasefer București, 2006
4. *** Hassidic Favorites. 125 Best Loved Hassidic And Israeli Songs. Complete Chords. Edited And Arranged By Velvel Pasternak. Tara Publications N.Y. 1972
5. *** The Ultimate Jewish Piano Book. Selected & Edited by Velvel Pasternak. Tara Publications N. Y. 1998
6. *** Federația Comunităților Evreiești din România. Luah 5770. Supliment al revistei *Realitatea evreiască*. Tipărit în România de SC DESKTOP PUBLISHING SRL
7. Carmilly-Weinberger, Moshe. Istoria evreilor din Transilvania. Editura enciclopedică. București, 1994
8. Comes, Liviu. Rotaru, Doina. Tratat de contrapunct vocal și instrumental. Editura Muzicală. București, 1986
9. Gâscă, Nicolae. Unitate și diversitate în spiritualitatea creștină reflectate în muzica corală liturgică. Editura Junimea. Iași, 2004
10. Hârlăoanu, Alfred. Limba ebraică: curs intensiv și texte sacre bilingve. Miracol, 1996
11. Iancu, Carol. Evreii din România (1866-1919). De la excludere la emancipare. Editura Hasefer. București, 1996
12. Johnson, Paul. O istorie a evreilor. Editura Hasefer. București, 2001
13. Popescu-Mălăești, Ion. Elemente de gramatica limbei ebraice. Ediția a II-a revizuită și adăugită. Craiova, 1921
14. Timaru, Valentin. Compendiu de forme și analize muzicale. Editura Transilvania. Brașov, 1997
15. Timaru, Valentin. Principiul stroficității. Academia de muzică *Gheorghe Dima*. Cluj, 1993

VOCEA DE COPIL ÎN CONTEXTUL CELORLALTE TIPURI DE VOCI

Prof. Drd. Valentin Ghiță

Summary

The Child Voice in the Context of the other Voices

In the approach of the problems related to child voice, there are two tendencies: one according to which it belongs either to the soprano, or to the alto and another that considers that it is a timbral entity different to the soprano and the alto. The present communication is structured in three sections flanked by a heading and conclusions and followed by the bibliography. The first section – entitled *Children's Choir* – treats the following questions:

- The period when we can speak about the proper child voice
- The reduced possibilities (in our country) to make up a children's choir in the real meaning of the term
- The mutation (the change of the voice)
- School choir and its relation to the children's choir
- The recommended writing for the children's choir

The second section – *Girls' choir* – is considerably shorter than the first one and tries to highlight the differences between this one and the children's one, considering that there still is a tendency to consider the two types of vocal ensembles being somehow equivalent. The last section – *Boys' choir* – brings into discussion two types of vocal ensembles used especially in liturgical environment:

- A mixed one where the soprano and the alto are assigned to the boys before the change of voice and the tenor and the bass either to the boys that passed the age of mutation, or to the men
- An homogeneous one – in fact, a children's choir – but made up only by boys the use of this latter one being made either as a girls' choir (with two main types of voices – soprano and alto) or in the appropriate manner for this type of ensemble: unison, antiphony, canon, accompaniment and ostinato.

Considering that these types of vocal ensembles are rarer, the most well-known being those from Germany and Austria, two such choirs are brought into discussion: *Dresdner Kreuzchor* and *Wiener Sängerknaben*.

Keywords: child voice choir

Teoretic, există patru tipuri fundamentale de voci. Primele două – sopranul și altul – revin, de cele mai multe ori, femeilor în timp ce următoarele două – tenorul și basul – bărbaților. Fiecare din cele patru tipuri fundamentale are mai multe subtipuri, două dintre acestea fiind mai importante: mezzosopranul și baritonul. Practic, înafara tipurilor de bază și a variantelor acestora mai există încă o categorie: vocea de copil. Există două orientări în ceea ce privește clasificarea – și, implicit, utilizarea – acesteia:

- Una care o include fie sopranului, fie altului
- Alta (mai recentă) care o consideră ca entitate distinctă

Fapt ce se răsfrânge și asupra clasificării ansamblurilor corale.

Se știe că denumirea oricărui tip de ansamblu muzical ține cont de doi factori: numărul surselor sonore și natura acestora. Dacă formația cuprinde între 2 și 10, se indică numărul acestora: duet, trio (terțet), cvartet etc. până la dixtuor indiferent dacă este vorba de un ansamblu vocal, instrumental sau vocal-instrumental. Atributele respective³⁸⁹ pot fi întâlnite, alături de substantivele „ansamblu” sau „formație” în situațiile în care aceasta³⁹⁰ e definită vag. În general, nu se utilizează formulări de genul „cvartet vocal-instrumental” chiar dacă, asocierea vocilor cu instrumentele este deseori întâlnită în muzica de divertisment. În situația în care ansamblul are peste 10 executanți, se are în vedere natura surselor sonore care îl compun: **cor** dacă e vorba doar de voci, **orchestră** în situația în care cuprinde doar instrumente. Și aici, însă, denumirea tipului de ansamblu ține cont, orientativ, de numărul executanților:

Cor de cameră dacă numără între 10 și 25, eventual, 30 de coriști

Cor mare dacă este numărul acestora este mai mare

Respectiv:

Orchestra de cameră dacă are între 10 și 25-30 instrumentiști

Orchestra mare în cazul în care este formată din peste 25-30 executanți

În cazul în care are loc o reunire a unuia sau a mai multor coruri cu una sau mai multe orchestre se utilizează:

- Fie termenul de **vocal-simfonic** (ceea ce presupune, teoretic, un număr mare de executanți)
- Fie termenul generic de **ansamblu vocal-instrumental**, ceea ce nu e de dorit deoarece sugerează un număr mic de interpreți.

³⁸⁹ Vocal, vocal-instrumental și instrumental

³⁹⁰ formația

CORUL DE COPII

Conform cercetărilor recente, vocea de copii, indiferent dacă sunt emise de băieți sau de fete, au caracteristici timbrale comune. Din acest motiv, corul de copii este singurul care este cu adevărat pe voci egale.

Organismul copilului, fiind în creștere, determină un glas care, la rândul acestuia, se modifică. Și, totuși, există un interval de timp când, datorită creșterii lente a laringelui³⁹¹, există o stabilitate a emisiei vocale, stabilitate căreia îi corespunde vocea de copil propriu-zisă. Intervalul de timp aferent este cuprins între 4 și 10 ani, vârsta considerată ca reper fiind cea de 6 ani. Rezultă că, un cor de copii ar trebui să aibă membri cu vârste cuprinse între 6 și 10 ani, cerință care, în țara noastră, ar putea fi îndeplinită mai ales la palatele copiilor poate fi respectată mai puțin la unitățile școlare de cultură generală și la cele de profil deoarece:

1. În instituțiile școlare de cultură generală, ansamblul coral este condus de profesorul de educație muzicală, ori disciplina respectivă se studiază cu profesor de specialitate începând cu clasa a V-a; deși articolul 6 al ordinului 3638 din 2001 **dădea posibilitatea organizării, în învățământul general (deci, și la ciclul primar), a unor ore de ansamblu coral sau instrumental**. Actele normative apărute ulterior și care reglementează activitatea claselor I-II³⁹², respectiv III-IV³⁹³ precum și o notificare³⁹⁴ existentă pe site-ul Ministerului Educației, Cercetării, Tineretului și Sportului sporesc confuzia în acest sens.

2. La liceele de profil, deși disciplinele aferente muzicii (disciplinele de specialitate) se fac cu profesorul de specialitate încă din clasa I, ansamblul coral intră în planul de învățământ începând cu primul an de gimnaziu (deci, tot cu clasa a V-a), existând chiar o prevedere în acest sens: anexa 3.2 a aceluiași ordin la care s-a făcut referire anterior: 3638 din 2001. Ori, la vârsta de 10-11 ani caracteristicile vocii de copil propriu-zise tind să se estompeze, datorită apropierii mutației.

³⁹¹ Laringele crește rapid între 0 și 3 ani, apoi lent între 3 și 13 iar apoi, din nou rapid până la vârsta de 15-16 ani

³⁹² 4686 / 2003

³⁹³ 5198 / 2004

³⁹⁴ *În anul școlar 2006-2007 nu se mai aplică la clasele I-IV în loc de Începând cu anul școlar 2006-2007 nu se mai aplică la clasele I-IV*

Schimbarea vocii, cunoscută și cu denumirea de mutație, este prezentă atât la băieți, cât și la fete. La băieți, schimbarea este pronunțată³⁹⁵, distingându-se clar, două etape:

1. Răgușeala³⁹⁶; glasul își pierde luciul (devine mat), uneori primește chiar tente vulgare³⁹⁷, dar înălțimea acestuia nu se modifică; durata etapei respective poate fi de aproape doi ani.

2. Schimbarea propriu-zisă a vocii, când apar caracteristicile uneia din cele două tipuri – tenor sau bas – căreia urmează să-i aparțină glasul în cauză.

Fiind urmate de o creștere în volum a vocii schimbate. Acest interval de timp poate fi inclus mutației, motiv pentru care se poate spune că procesul se definitivează în jurul vârstei de 17 ani. La fete, mutația este percepută mai degrabă ca o maturizare³⁹⁸ decât ca o schimbare efectivă. Cele două etape – sesizabile clar la băieți – sunt mult mai greu de observat. Primele semne apar după vârsta de 10 ani, schimbarea efectivă a vocii având loc în jurul vârstei de 14-15 ani când glasul va aparține fie sopranelor, fie altului. Așadar, corul școlar³⁹⁹ nu este definit clar din punct de vedere timbral deoarece:

1. Unii elevi au, încă, vocea de copil
2. Alții intră în schimbare de voce

Înainte de 1989, când mișcarea corală luase un avânt considerabil, nu numai că se cerea ca ansamblul coral școlar să fie alcătuit pe verticală⁴⁰⁰ și să implice cât mai mulți elevi, dar se recomanda ca elevii din primul an de gimnaziu să stea lângă cei din clasele a VII-a sau chiar a VIII-a pentru a-și însuși mai repede repertoriul și deprinderile de a cânta în cor. Evident, un elev care a cântat doi ani în cor avea o experiență mai mare decât cel care era nou, dar apărea dezavantajul amestecării vocilor de copii cu cele ale vocilor în schimbare. Dată fiind schimbarea radicală a vocilor băieților, aceștia

³⁹⁵ Una din problemele mari ale profesorilor de educație muzicală este cultura vocală în perioada respectivă. Părerile sunt împărțite. Astfel, în timp ce unii sunt de părere că, în acest interval de timp, elevul trebuie ori să cânte puțin, ori deloc (recurgându-se la practica instrumentală), alții consideră că, din contră, schimbarea vocii se realizează mult mai ușor la băieții care cântă decât la ceilalți

³⁹⁶ În jurul vârstei de 12 ani; sunt cazuri în care procesul începe mai repede

³⁹⁷ fenomen în strânsă legătură cu fumatul, prezent, deja, la vârsta respectivă

³⁹⁸ Din acest motiv există unii profesori de educație muzicală care consideră că fetele nu trec prin schimbare de voce

³⁹⁹ aferent ciclului gimnazial

⁴⁰⁰ Adică să cuprindă elevi din clasele a V-a, a VI-a, a VII-a și a VIII-a; pe orizontală ar însemna numai clasa a V-a, numai clasa a VI-a etc.

trebuiau înlăturați⁴⁰¹ în locul acestora fiind aduși elevi ai claselor a III-a și a IV-a. În felul acesta, s-a rezolvat problema ambitusului, dar nu și cea a timbralității. Dar aspectul acest nu conta prea mult. Esențial era factorul politic.

Legat de această problemă este și repertoriul. Având în vedere că ansamblul coral format din copii este unitar din punct de vedere timbral, repertoriul destinat acestui tip de cor trebuie să țină cont de acest aspect⁴⁰². Astfel, scriitura recomandată pentru corul de copii este unisonul, de preferință cu acompaniament instrumental. În situația în care se dorește utilizarea a mai multor voci, acestea trebuie să fi egale ca importanță, de unde rezultă folosirea:

- Antifoniei
- Canonului

Iar în ceea ce privește isonul – deși implică o anume ierarhizare a importanței vocilor – este îndrăgit de copii și, ca urmare poate fi folosit:

- Fie ca atare, adică una din voci intonează melodia iar cealaltă nota ținută
 - Fie sub forma unui acompaniament instrumental; melodia este cântată, la unison, de cor iar isonul de către unul sau mai multe instrumente
- Această variantă din urmă fiind mai indicată, dat fiind faptul că se evită ierarhizarea importanței vocilor. Cât privește cântarea armonică pe două sau mai multe voci, aceasta poate fi utilizată doar atunci când vocile încep să se diferențieze timbral.

CORUL DE FETE

Sintagma „cor de fete” poate părea un nonsens deoarece fetele sunt persoane care nu au ajuns la vârsta maturității – deci pot fi considerate copile – și, ca urmare, ansamblul vocal respectiv ar trebui inclus corului de copii, care a făcut obiectul secțiunii precedente. În plus nici ambitusul nu diferă prea mult, motiv pentru care, nu de puține ori, piesele intonate de corurile de copii prezintă o scriitură caracteristică mai degrabă corurilor de femei decât a celor de copii. Și, totuși, termenul este justificat deoarece, în urma mutației, vocea fetelor aparține unuia din cele două timbruri vocale aferente vocilor feminine:

⁴⁰¹ excepție făceau școlile și liceele de profil unde aptitudinile și pregătirea muzicală corespunzătoare contracarau dezavantajele procesului de mutație

⁴⁰² De multe ori, însă, piesele destinate corului de copii sau intonate de către acesta sunt cu scriitură armonică

- Sopran
- Alt

Deci, diferența dintre cele două tipuri de ansamblu este dată, pe undeva, de vârsta interpretelor: cor de fete dacă este alcătuit din adolescente (cu condiția ca apartenența la una din cele două voci de referință să fie conturată⁴⁰³) sau din persoane mature tinere, respectiv cor de femei în situațiile în care coristele sunt mai în vârstă, dar, tot așa de bine pot fi cazuri în care în aceeași formație să fie și fete și femei.

Tipul de scriitură destinat unui astfel de ansamblu trebuie să țină cont de cele două entități timbrale amintite precum și de existența uneia sau a mai multor voci mediane, care să asigure echilibrul sonor⁴⁰⁴

CORUL DE BĂIEȚI

Termenul de „cor de băieți” este ambiguu deoarece desemnează, de fapt, două tipuri de ansambluri. Primul este un cor mixt care cuprinde numai voci masculine:

- Băieți soprani
- Băieți altiști
- Tenori
- Bași

În timp ce al doilea este, de fapt, un cor de copii format din:

- Băieți soprani
- Băieți altiști

Ambele sunt legate de mediul liturgic, fiind utilizate acolo unde se dorește păstrarea tradiției conform căreia fetele și femeile nu au voie să intre în componența ansamblurilor vocale. Se poate vorbi, într-adevăr, de băieți soprani și de băieți altiști? Compozitorii renascentiști, baroci și clasici au avut în vedere astfel de voci la sopran și, parțial, la alt. Pe de altă parte s-a constatat că vocile copiilor prezintă unele caracteristici timbrale comune, situație în care termenii de băiat sopran și băiat altist nu își mai au locul. Având în vedere că ansamblurile alcătuite numai din voci masculine sunt

⁴⁰³ Altminteri, este vorba de un cor de copii

⁴⁰⁴ Asta înseamnă două voci (sopran și alt) pentru corurile neprofesioniste; trei voci (sopran, mezzosopran, alt) sau chiar mai multe pentru cele profesioniste. De altfel, structurarea corurilor de fete și a celor de femei pe trei voci – sopran, mezzosopran și alt – este considerată relevantă

mai rare⁴⁰⁵, mă voi opri asupra a două dintre acestea: *Dresdner Kreuzchor* și *Wiener Sängerknaben*. Coriștii *Dresdner Kreuzchor*⁴⁰⁶:

- Sunt în număr de, aproximativ, 150, dirijorul acestora fiind, în prezent, Roderich Kreile
 - Aparțin de *Dresdner Kreuzkirche* (Biserica cu Cruce din Dresda; inițial catolică, în prezent, luterană)
 - Învăță la 63. *Grundschule-Dresden „Johann Gottlieb Neumann”* (Școala cu clasele I-IV nr. 63 „Johann Gottlieb Neumann” din Dresda; este instituție publică) și *Evangelisches Kreuzgymnasium* (Liceul Evanghelic al Crucii; clasele V-XII)
 - Trec printr-o selecție care are loc la sfârșitul clasei a III-a (anul pregător pentru cor)
 - Au vârste cuprinse între 9 și 19 ani; clasele IV-XII
 - Studiază în clase separate, timp de 4 ani de zile; clasele IV-VII
 - Locuiesc obligatoriu în *Alumnat*⁴⁰⁷ timp de minim doi ani – clasele IV-V – chiar dacă sunt localnici
- Aceste ultime două măsuri contribuind la sudarea colectivului. Celălalt ansamblu coral – *Wiener Sängerknaben* – este format numai din băieți și:
- A fost înființat în 1498⁴⁰⁸
 - Numără 100 de membri care sunt cazați în internat⁴⁰⁹ chiar dacă locuiesc în Viena
 - Este împărțit în 4 ansambluri vocale mai mici, fiecare având 24-26 de membri: *Haydnchor* (Corul Haydn, dirijat de Kerem Sezen), *Mozartchor* (Corul Mozart, dirijat de Florian Schwarz), *Schubertchor* (Corul Schubert, dirijat de Andy Icochea Icochea) și *Brucknerchor* (Corul Bruckner, dirijat de Manolo Cagnin); numele celor 4 coruri este atribuit acelor compozitori care fie au fost coriști⁴¹⁰ ai ansamblului respectiv, fie au avut legături strânse⁴¹¹ cu acesta

⁴⁰⁵ Multe din acestea în Germania și Austria

⁴⁰⁶ Datează din secolul XIII

⁴⁰⁷ internat

⁴⁰⁸ Există indicii că ar fi existat deja în secolul XIII

⁴⁰⁹ Aflat în palatul Augarten, edificiul respectiv fiind sediul Corului de Băieți din Viena;

⁴¹⁰ Franz Schubert, între 1808 și 1813

⁴¹¹ Cazul lui Joseph Haydn e aparte. El a fost, de fapt, corist al *Stephansdom* din Viena, dar, având în vedere că dirijorul corului Catedralei Sf. Ștefan (Georg Reutter: 1706-1772) a fost și al Corului Imperial, Haydn a cântat în formația respectivă (între 1740 și 1749) când era nevoie de băieți soprani

- Nu a aparținut și nu aparține nici în prezent de vreo biserică, dar este implicat în activități religioase⁴¹²
- Are ca unități de învățământ aferente o școală primară și una secundară, aceasta din urmă având, din acest an, și ciclul liceal. Ciclul primar și liceul pot fi frecventate și de fete în timp ce gimnaziul este destinat doar membrilor *Wiener Sängerknaben*.

CONCLUZII

1. În pedagogia muzicală există două orientări; una – mai veche – care consideră că vocile copiilor aparțin, din punct de vedere timbral, fie sopranului, fie altului iar cealaltă – relativ recentă – care susține că acestea constituie o entitate timbrală distinctă de sopran și alt.
2. Vocea de copil propriu-zisă este între vârsta de 4 și 10 ani și corespunde perioadei în care laringele crește lent. Totuși, situațiile în care copii cu vârstă mai mică de 6 ani sunt incluși în cor sunt mai rare.
3. Singurul tip de cor cu adevărat pe voci egale este cel de copii. Acesta are o singură culoare timbrală, chiar dacă include și băieți și fete.
4. Scriitura destinată unui cor de copii trebuie să fie de așa natură încât să evidențieze tocmai faptul că este pe voci egale. Se recomandă unisonul (de preferință acompaniament instrumental), antifonia și canonul. Isonul este un procedeu îndrăgit de copii, dar implică o ierarhizare a vocilor și, din acest motiv, se pretează mai degrabă ca acompaniament instrumental decât ca voce secundă. Cât privește cântarea armonică pe două sau mai multe voci, aceasta trebuie utilizată cu prudență, având în vedere că nu este specifică vocii copiilor.
5. Schimbarea vocii are, la băieți, două etape în timp ce la fete este mai degrabă o maturizare decât o schimbare efectivă.
6. Din punct de vedere al vârstei, corul de fete este apropiat celui de copii. Timbral, însă, nu. Dacă cel de copii are o singură unitate timbrală, acesta are două (sopranul și altul) cărora li se poate adăuga una mediană (mezzosopranul) cu rol de echilibru sonor.
7. Termenul de cor de băieți este ambiguu deoarece desemnează două tipuri de ansambluri vocale: unul mixt format din băieți înaintea schimbării vocii (la „sopran” și „alt”) și adolescenți care au trecut de mutație sau bărbați la tenor și bas și unul omogen (un cor de copii) format numai din băieți aflați înaintea mutației, dar utilizat ca și cum ar avea „sopran”, „alt” precum și

⁴¹² De exemplu, slujba religioasă oficiată duminica la capela palatului Hofburg

tipuri intermediare ale celor două voci principale amintite mai sus. Astfel de ansambluri sunt întâlnite, mai ales, în mediul confesional.

BIBLIOGRAFIE:

1. www.63-grundschule-dresden.de
2. www.kreuzchor.de
3. www.kreuzgymnasium.de
4. www.wsk.at
5. Bărbuceanu, Valeriu. Dicționar de instrumente muzicale. Editura Teora, București, 1999
6. Bena, Augustin. Curs practic de dirijat coral. Editura muzicală, București, 1958
7. Berlioz-Strauss. Instrumentations-Lehre. C. F. Peters, Leipzig, 1904
8. Gâscă, Nicolae. Arta dirijorală; dirijorul de cor. Editura Hyperion, Chișinău, 1992
9. Gâscă, Nicolae. Tratat de teoria instrumentelor. Editura muzicală, București, 1988
10. Gîrbea, Ștefan; Cotul, George. Fonoaudiologie; fiziologia vocii cântate și vorbite. Editura didactică și pedagogică, București, 1967
11. Husson, Raoul. Vocea Cântată. Editura muzicală, București, 1968
12. Motora-Ionescu, Ana. Îndrumător metodic pentru predarea muzicii la clasele I-IV. Editura didactică și pedagogică, București, 1978
13. Motora-Ionescu, Ana; Dogaru, Anton. Îndrumări pentru predarea muzicii la clasele V-VIII. Editura didactică și pedagogică, București, 1983
14. Timaru, Valentin. Ansamblul muzical și arta scriiturii pentru diversele sale ipostaze. Editura Institutului Biblic „Emanuel” din Oradea, 1999
15. Timariu, Maria Agata. Cântecul în canon. Antologie și metodologie didactică. Editura Arpeggione, 2006
16. Timariu, Maria Agata. Observații asupra vocii de copil. Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj, 1997
17. Urmă, Demetru. Acustică și Muzică. Editura științifică și enciclopedică, București, 1992